ÜBER DEN MARMORKOPF EINES NEGERS IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN

SECHZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

HANS SCHRADER

MIT 2 TAFELN IN HELIOGRAVÜRE UND 21 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1900

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/uberdenmarmorkop60schr

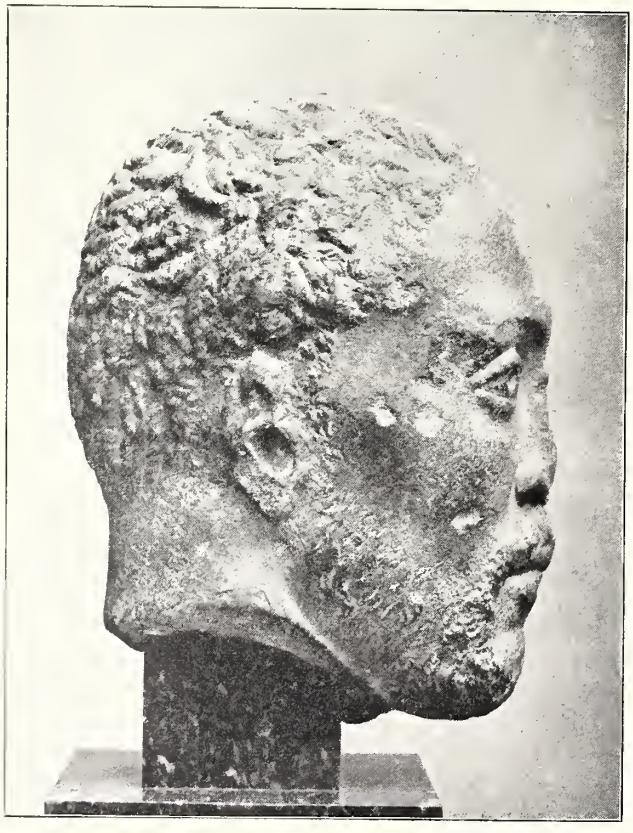
I.

Der antike Portraitkopf eines Negers, welchen die beiden Tafeln dieses Festprogramms in Vorder- und Seitenansicht vor Augen führen, ist im vorigen Jahre aus dem Kunsthandel in die Sculpturensammlung der Königlichen Museen gelangt[1]). Die Erwerbung ist durch die Freigebigkeit des Herrn Geh. Commercienrates Wilhelm Spemann ermöglicht worden.

Das Material des Kopfes ist feinkörniger pentelischer Marmor. Die bräunliche Patina, welche die Oberfläche ziemlich gleichmässig überzieht, hilft über die schwere Beschädigung an Nase und Unterlippe hinwegsehen und verstärkt, indem sie an die Hautfarbe der dunklen Race erinnert, den Eindruck ungewöhnlicher Lebendigkeit,

welcher den Beschauer beim ersten Anblick packt und dauernd festhält, wie es grosse und originale Kunstwerke zu thun pflegen.

Der Kopf stammt aus Griechenland und zwar, nach durchaus glaubwürdigen Nachrichten, aus der Thyreatis, dem kleinen Berglande zwischen der Argolis und Lakonien, das im Altertum zu keiner Zeit eine irgendwie hervorragende Rolle gespielt hat, von dem kaum viel mehr berichtet wird, als dass es durch Jahrhunderte der Gegenstand



des Zwistes und Kampfes der beiden mächtigeren Nachbarstaaten war. An Spuren griechischer Burgen und Städte fehlt es hier weder in dem schmalen Küstensaum noch auf den erdreichen und wohlangebauten zum Parnon aufsteigenden Terrassen, in welche sich jetzt die vier grossen Dörfer Meligú, Hagios Joannis, Korakowúni und Prastós teilen[2]). Sculpturwerke von einiger Bedeutung, aus sehr verschiedenen Zeiten, sind an zwei Stellen zu Tage getreten, in der Gegend von Meligú und Hagios Joannis, schon

hoch im Gebirge, und im Thale des Tanos, in der Nähe des Klosters Lukú. Dort, angeblich in Meligú selbst, fand sich ein altertümliches bärtiges Köpfchen aus Kalkstein, das Brunn zum Gegenstande kunstgeschichtlicher Betrachtung gemacht hat[3]), in der Nähe, im sogenannten Hellenikó, einer griechischen Stadtruine, ein kleiner jugendlich-männlicher Idealkopf aus Marmor, im Stil den Sculpturen vom argivischen Heraion verwandt[4]). Sehr viel reichere und bedeutendere Funde hat seit hundert Jahren die Ruinenstätte bei Lukú hergegeben. Hier sahen im Jahre 1829 die Reisenden der franzö-

sischen Expedition eine ganze, stattliche Sammlung von Baugliedern und Sculpturwerken. Die Hauptstücke befinden sich seit lange im athenischen Nationalmuseum, die Karyatide nach dem Vorbilde der Matteischen Amazone[5]), die weibliche mit einem Mantel um Rücken und Unterkörper bekleidete Figur, eine Wiederholung des einst von O. Jahn auf Amymone gedeuteten Typus[6]), das Relief einer vor einem Baume sitzenden Göttin mit den Beischriften Τελέτη, Εὐθηνία und Ἐπίκτησις[7]), endlich das Grabrelief eines jungen

Mannes mit Pferd und grosser sich um einen Baum windender Schlange[8]) — alles Werke spätgriechischer oder römischer Zeit. Einzig die linke Hälfte eines Votivreliefs mit drei Reihen von Anbetenden wird älter sein[9]). Manches andere ist im Lauf des Befreiungskrieges oder schon vorher verkommen. Als Leake im Jahre 1806 das Kloster besuchte, erzählten ihm die Mönche, dass viele Stücke sculpierten Marmors bei den Hausbauten der Umgegend verwandt oder zum nahen Hafen Astros verschleppt worden seien, um als Schiffsballast zu dienen. Er sah und beschrieb ausser der „Amymone“ zwei Fragmente einer colossalen Gruppe, welche einen Mann mit leicht über die linke Schulter geworfenem um die Hüften gegürtetem Gewand darstellt, wie er einen kleiner gebildeten nackten Leichnam trägt — nach den Einzelheiten der eingehenden und anschaulichen Schilderung und nach den mitgeteilten Maassen[10]) unzweifelhaft eine Wiederholung der Gruppe des Menelaos mit dem Leichnam des Patroklos, die einzige, welche in Griechenland an den Tag gekommen ist, während in oder um Rom Reste von fünf Nachbildungen gefunden worden sind. Diese wertvollen Fragmente — von Leake in ihrer Bedeutung nicht erkannt und auch sonst nicht beachtet — sind, wie es scheint, zu Grunde gegangen. Im Winter 1872/73 fand sich ein grosses figurenreiches Weihrelief an Asklepios und die Asklepiaden. Es ist nach Athen gebracht worden[11]). Jetzt werden im Kloster nur einige von den älteren Reisenden nicht erwähnte, also wohl später gefundene Stücke gezeigt: der Grabstein eines Winzers mit Traube und Rebmesser in den Händen und runde Platten mit Grabinschriften aus römischer Zeit, ein lebensgrosses marmornes Sitzbild der Athena, ohne Kopf, ein Stück von einem Löwenkopf aus Thon, ein männlicher Colossalkopf[12]). Ruinen einer römischen Wasserleitung und Reste von Mosaikfussböden, auch manche Architekturteile, Stücke von monolithen Granitsäulen und korinthischen Capitellen, sowie Platten von weissem, geädertem und grünem Marmor und von Porphyr, endlich eine gelagerte Sphinx aus weissem Marmor[13]) — in den Maassen wie in der aegyptisierenden Stilisierung gleich der, auf welche sich der Nil der vatikanischen Gruppe lehnt — alles dies weist deutlich darauf hin, dass hier, in diesem entlegenen Weltwinkel, auf dem zum Thale des Tanos sanft geneigten, olivenreichen Berghange, ein römischer Prachtbau gestanden hat. E. Curtius vermutete eine Villa. Lolling dachte, durch das Votivrelief an Asklepios geleitet, an ein „bis tief in die römische Zeit erhaltenes Heiligtum, welches vielleicht zu dem durch den Kult des Asklepios ausgezeichneten Ort Eua gehörte“[14]). Kein litterarisches oder inschriftliches Zeugnis gibt hierüber Gewissheit. Selbst der Name des Ortes ist unbekannt. Denn Leakes Vermutung, dass es Thyrea, der Hauptort der Landschaft sei, ist nicht gesichert.

Für die Zeitbestimmung der Anlage gewährt einen Anhalt die Ähnlichkeit jener Karyatide mit den Stützfiguren der jetzt verschwundenen „Incantada“ von Salonik[15]).

Hier wie dort sind an die das Gebälk tragenden Pfeiler Nachbildungen berühmter Figuren der classischen Kunst gelehnt, hier eine Amazone, dort u. a. die bekannte Gruppe der Leda mit dem Schwan und des vom Adler in die Lüfte gehobenen Ganymedes des Leochares. Der Bau von Salonik aber darf nach den Formen der auf Sockel gestellten korinthischen Säulen und des Gebälkes mit geschwungenem und geriefeltem Fries der späteren Kaiserzeit zugeschrieben werden. Reichtum und Geschmack der Ausstattung mit Bildwerken entsprechen dem in den Palästen und Villen in Rom und seiner Umgebung Üblichen. Einen Maassstab für die aufgewandten Mittel kann die Menelaosgruppe geben — auch als Copie ein überaus stattliches und kostbares Stück, wie sie in ähnlicher Grösse auf griechischem Boden selten gefunden werden. Man mag sich daran erinnern, dass von dieser Gruppe Reste zweier Nachbildungen in der Villa Hadrians bei Tivoli entdeckt worden sind[16]).

Unverdächtige Angaben führen darauf, dass der Negerkopf diesem Fundbereiche entstammt.

Der Kopf macht den Eindruck der Lebensgrösse; doch gehen die Maasse um ein Weniges über die Natur hinaus in der im Altertum für Statuen wie für Büsten vielfach angewandten geringen Vergrösserung, durch welche sie soviel an Masse gewinnen, wie sie an sich als Nachbildung, oder durch ihre Aufstellung auf erhöhter Basis oder in irgendwelchem architektonischen Zusammenhange für den Eindruck verlieren mögen[17]).

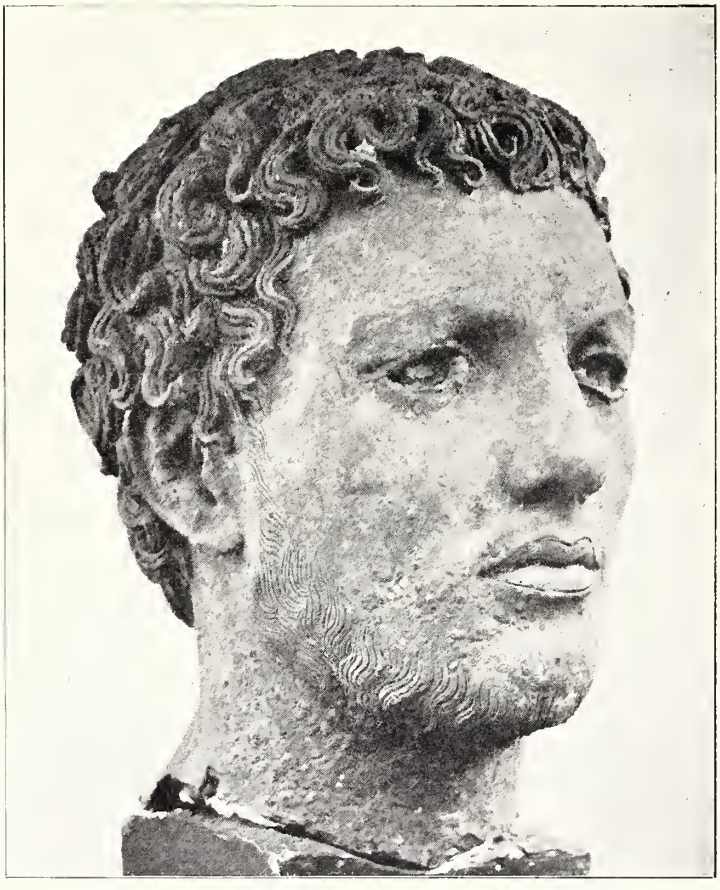
Der Hals ist dicht unter dem Kinn abgebrochen; hinten scheint der Bruch der Grenzlinie eines Gewandstückes zu folgen, das um den Nacken gelegt war. Ein kleiner Rest davon ist etwa in der Mitte des Halses leicht erhaben stehen geblieben. Nase, Unterlippe und beide Ohren sind verstossen; leichtere Abschürfungen und Beschädigungen bemerkt man am Kinn, an der linken Hälfte der Stirn, am rechten äusseren Augenwinkel und dem Oberlide des rechten Auges, am Haar an vielen Stellen. Die Corrosion, welche die ganze Oberfläche, stärker jedoch die rechte als die linke Hälfte des Gesichts, erlitten hat, lässt doch überall auch die feineren Formen bestimmt erkennen und fühlen. Nirgends ist durch ungeschickte Reinigung die Form geschädigt, überall die schöne Patina unversehrt erhalten. Die Arbeit ist in allen Teilen etwa gleich weit gebracht, auch auf der Rückseite kaum weniger eingehend; merkwürdig ist, dass an der linken Wange, neben dem Ohr, grobe Raspelstriche stehen geblieben sind, während die nächste Umgebung sorgfältig vollendet erscheint. Ob die nicht von Haar und Bart bedeckten Teile einst poliert waren, lässt die Corrosion kaum noch mit Bestimmtheit entscheiden; die glatten Stellen, die man hier und dort sieht und fühlt — am ausgedehntesten an der linken Halsseite — mögen durch vielfaches Hin- und Herschleppen des Marmors, ehe er in den Handel kam, entstanden sein.

Vom Halse ist gerade genug übrig geblieben, um die Haltung des Kopfes, wie

sie in der jetzigen Aufstellung angenommen ist, zu sichern: er war stolz aufgerichtet und scharf nach seiner rechten Seite gewendet; ebendahin geht der Blick der grossen, weitgeöffneten, stark vortretenden Augen. Die feste Haltung, der Blick, der in die Ferne dringt, aber nicht traumverloren, sondern sicher, wie zielend, herrscherhaft, der festgeschlossene Mund, die gespannten Züge — alles wirkt zusammen zu dem packenden Eindruck ungebrochener, durch keine Reflexion beirrter Naturkraft. Es ist Race in dem Kopf — etwas von der Schönheit und von dem verächtlichen Stolz des Raubtiers. Fast

unheimlich wird bei längerer Betrachtung die Düsterheit des Ausdrucks, die je nach dem Spiel von Licht und Schatten um Augapfel und gehöhlten Augenstern in allen Übergängen zwischen dumpfer Schwermut und finsterer Wildheit wechselt. Es ist die trübe Dumpfheit darin, die wir so oft in den Gesichtern von Menschen aus den Naturvölkern zu lesen glauben. Dabei ist dieser Marmorkopf so reich an Ansichten, wie die Natur selbst ist. Wer sich die Vorderansicht auf der ersten Tafel eingeprägt hat, wird kaum

dasselbe Gesicht erkennen mögen in der auf S. 3 wiedergegebenen Aufnahme von halb rechts. Hier verliert sich die Mächtigkeit der Bildung und indem der Blick am Beschauer vorbei geht, das kräftige Vortreten des Mundes nicht zur Geltung kommt, erhalten die Züge fast etwas weiches, schlaffes, durchgeistigtes. Die ganze wuchtige, gespannte Kraft des Mannes tritt heraus in der Ansicht der Rückseite. Wie der Kopf getragen wird, wie er in fast heftiger Bewegung nach seiner Rechten herum fährt — das ist ein Eindruck von unvergesslicher Stärke. Zu diesem Haupte ergänzt die Phantasie unwillkürlich einen Körper von sehniger Kraft, von hohem, gewaltigem Wuchs.



II.

Im Erwerbungsbericht wie auf dem Titel dieser Schrift ist der Kopf aus der Thyreatis als Negerkopf bezeichnet worden, nicht in der Meinung, dass damit eine wissenschaftliche Bestimmung gegeben werde, sondern um mit einer kurzen Benennung den Völkerkreis zu umschreiben, dem er in näherer oder fernerer Verwandtschaft zugehören mag.

An einen Neger im strengen Sinne des Wortes kann nicht gedacht werden. Denn dass der Künstler die bezeichnenden Züge der Race missverstanden oder gemildert habe, schliesst die jedem Auge sichtbare rücksichtslose Wahrheit des Werkes von vorn herein

aus. Auch sind wirkliche, echte Neger schon von einer weit weniger vorgeschrittenen Kunst richtig verstanden und unverkennbar wiedergegeben worden[18]). Das hier in Vorderansicht abgebildete schöne attische Thongefäss in Kopfform im Antiquarium der Königlichen Museen[19]) wird als Hinweis genügen.

Das Gefäss, einst der Sammlung Saburoff angehörig, ist nahe verwandt dem grösseren und noch schöneren, vielleicht ein wenig strenger geformten, das in Eretria gefunden, im athenischen Nationalmuseum bewahrt wird[20]). Die am Mündungsrande sorgfältig eingegrabene Inschrift ΛΕΑΛΡΟΣ ΚΑΛΟΣ gibt einen sicheren Anhalt für die Zeitbestimmung; denn der Name desselben Knaben kehrt wieder auf Gefässen, welche in der Zeit um das Jahr 500 v. Chr. bemalt worden sind. Mag dem Ethnologen die Wiedergabe der Racenmerkmale an dem Saburoffschen Köpfchen nicht genügen — mit den bescheidenen Mitteln dieser Kunst ist in grossen, wenn man will, karrikierten Zügen ein echter Neger, wie wir sie kennen, hingestellt, in den Formen wie im Ausdruck so überzeugend, dass wir ein Porträit vor uns zu haben glauben — das wohlgetroffene Bildnis eines der damals noch seltenen Negersklaven, welche in dem beobachtungsfrohen Athen jener Tage sicherlich stadtbekannt waren. Gerade in der Palästra, für deren Gebrauch das zierliche Salbgefäss vermutlich bestimmt war, mochte man ihnen im Gefolge vornehmer Herren begegnen[21]). Die Kennzeichen des Negers, der schräge Gesichtswinkel, der breite Mund mit wulstigen Lippen, die kurze, am Ansatz sehr breite Nase, die vortretenden Kinnbacken — alles ist treu wiedergegeben, das kurze dichte Wollhaar schematisch aber verständlich und wirkungsvoll durch dicht nebeneinander aufgesetzte Thontröpfchen angedeutet.

Nicht alle diese Merkmale trägt der Marmorkopf und die meisten gemildert und dem kaukasischen Typus angenähert. Völlig und rein negerhaft ist nur das dichte kurze Wollhaar und der spärliche Bart an Kinn und Oberlippe. Das vom kaukasischen Typus Abweichende der Schädelbildung tritt am deutlichsten hervor in der über dem Anfange des ersten Abschnitts mitgeteilten Dreiviertelansicht von links, im Zurückfliehen der Stirn, im Vordrängen des Kinnes, in der starken Ausdehnung des Gesichts nach unten. Die Profilbilder zeigen, dass trotzdem der Gesichtswinkel steil, die Nase ziemlich lang und vermutlich nicht aufgestülpt ist, die Ansicht von vorn, dass die Nase in ihrem unteren Ansatz bedeutend schmäler ist als der Mund — nicht viel anders als durchschnittlich bei Europäern. Doch sind die Lippen kräftiger,

wulstiger, die Jochbeine und Kinnbacken stärker betont. Die Ungleichheit der Gesichtshälften, besonders auffällig an der Abflachung der linken Hälfte der Stirn, aber auch der linken Wange und der rechten Hälfte des Hinterkopfes, darf nicht etwa als Merkmal der Race aufgefasst werden, sondern erklärt sich aus der bekannten Übung der antiken Bildhauer, an bewegten Köpfen die Rundung in den dem Beschauer zugewandten Teilen abzuflachen, in den abgewandten zu verstärken. Wie die Augen, gross und vortretend, in weit offenen und flachen Höhlen liegen, ist fremdartig, aber, soweit ich urteilen kann, nicht eigentlich negerhaft. Alles zusammengenommen führt dahin, einen Angehörigen der nordafrikanischen oder nubisch-abessinischen Stämme zu erkennen, welche, vermutlich durch Vermischung mit Stämmen kaukasischer Race, einen edleren Typus erhalten haben. Vielleicht giebt diese Schrift einem Kenner der nordafrikanischen Völker Veranlassung zu einer genaueren Bestimmung. Für den vorliegenden Zweck wird es genügen, die allgemeinen Kennzeichen dieser Völkergruppe und zugleich die Schwierigkeiten der Klassificierung im einzelnen aus Fr. Ratzels Charakteristik der afrikanischen Stämme kennen zu lernen. „Der Kern der Bevölkerung Afrikas ist äthiopischen Charakters: dunkelbraun von Haut, wollig von Haar, mit dicken Lippen und Neigung zu starker Entwickelung der Gesichts- und Gebissteile. Völkern von dieser Beschaffenheit gehört, soweit die Geschichte reicht, Afrika südlich von der grossen Wüste, und wahrscheinlich ist dieselbe auch in der Wüste selbst weiter verbreitet gewesen als heute. Im südlichsten Afrika wohnt kompakt eine hellbraune bis gelbliche, kleingewachsene Abart . . . . . Der Norden aber wird jenseit der grossen Wüste von Menschen bewohnt, die im allgemeinen heller von Farbe sich erweisen, sei es rötlich, wie die Aegypter, oder gelblich, wie die Araber, sodass der Centralafrikaner, mit ihnen verglichen, sogar „schwarz“ genannt worden ist; auch weisen sie mehr lockiges als wolliges Haar und nicht in so starkem Maasse entwickelte Gesichts- und Gebissteile des Schädels auf. Einige von ihnen, wie z. B. die Kabylen der algerischen Gebirge, sind sogar den Südeuropäern ähnlicher als ihren afrikanischen Nachbarn. Allein im ganzen sind ihre Merkmale den äthiopischen nicht scharf entgegengesetzt, sondern sie machen den Eindruck, mehr nur durch Vermischung und Verdünnung von denselben sich zu entfernen. . . . . Es kann diese ganze Bevölkerung, wie immer ihre ursprüngliche Natur gewesen sein mag, nicht anders als mit einem starken äthiopischen Elemente versetzt gedacht werden, und wenn man ihren anthropologischen Hauptcharakter am kürzesten bezeichnen will, so muss man an die Mulatten, die Mischlinge zwischen Negern und Weissen erinnern. . . . . Innerhalb der dunkelfarbigen Bevölkerung Afrikas gibt es eine grosse Anzahl von Stämmen, deren Gesichtsbildung den edlern Formen der Weissen durch dünnere Lippen, minder platte Nase, besseres Verhältnis zwischen Stirn und Kiefern nahe kommt, während ihre Färbung ebenso dunkel wie bei den typischen Negern ist, oft auch noch dunkler. Man erkennt hieraus, dass eine notwendige Beziehung zwischen

der für so wichtig gehaltenen Hautfarbe und anderen Körpermerkmalen nicht besteht; dasselbe lehren bekanntlich die dunkeln Indier von kaukasischem Gesichtsschnitt. Hier ist es aber von Interesse, festzustellen, dass zu diesen, um einen Herderschen Ausdruck zu gebrauchen, „schön gebildeten Menschen“ der dunklen Afrikaner vor allen die an der Ostseite gegen Arabien und die an der Nordwest- und Westseite bis zum Benuë wohnenden Stämme gehören. Die Nubier, Abessinier, Galla und Somali, die Fellata oder Fulbe, die Mandingo, Haussa und andere gehören hierher“ [22]).

Die allgemeine Bestimmung des Marmorkopfes erhält eine Bestätigung durch den Fundort eines andern antiken „Neger“-Portraits — des schönen lebensgrossen Bronzekopfes im Britischen Museum, welcher bei den Ausgrabungen von Smith und Porcher auf der Stätte des alten Kyrene (1860—61) im Apollotempel gefunden worden ist [23]). Die meisten Züge, welche an dem Marmorkopf das Negerhafte darstellen, kehren hier wieder, die zurückfliehende Stirne und das Vortreten der Jochbeine und Kinnbacken, weit mehr abgeschwächt die Mächtigkeit des Untergesichts. Der spärliche Bart an Oberlippe und Kinn ist hier wie dort gleich, aber das Haar ist langlockig wie das eines Europäers. Ob die auffällig weite Stellung der Augen, welche zum guten Teil das eigentümlich Anziehende des Gesichtes bedingt, negerhaft ist, weiss ich nicht zu entscheiden. Alles Fremdartige des Kopfes ist in der über dem Anfange dieses Abschnittes wiedergegebenen Dreiviertelansicht von links auffälliger als in den Aufnahmen genau von vorn und von der Seite (S. 14. 15).

Vermischung der griechischen Bewohner Kyrenes mit den eingeborenen libyschen Stämmen ist an sich wahrscheinlich und schon für die älteste Zeit der Kolonie wohl bezeugt. Pindar erzählt als eine der Ruhmeserinnerungen des Telesikrates, dessen delphischen Sieg im Waffenlauf vom Jahre 478 die IX. pythische Ode feiert, die Brautwerbung seines Vorfahren Alexidamos um ein libysches Weib, die Tochter des Antaios von Irasa, die, von Stammesgenossen und Fremden viel umworben, von ihrem Vater dem Sieger im Wettlauf der Bewerber zugesprochen ward:

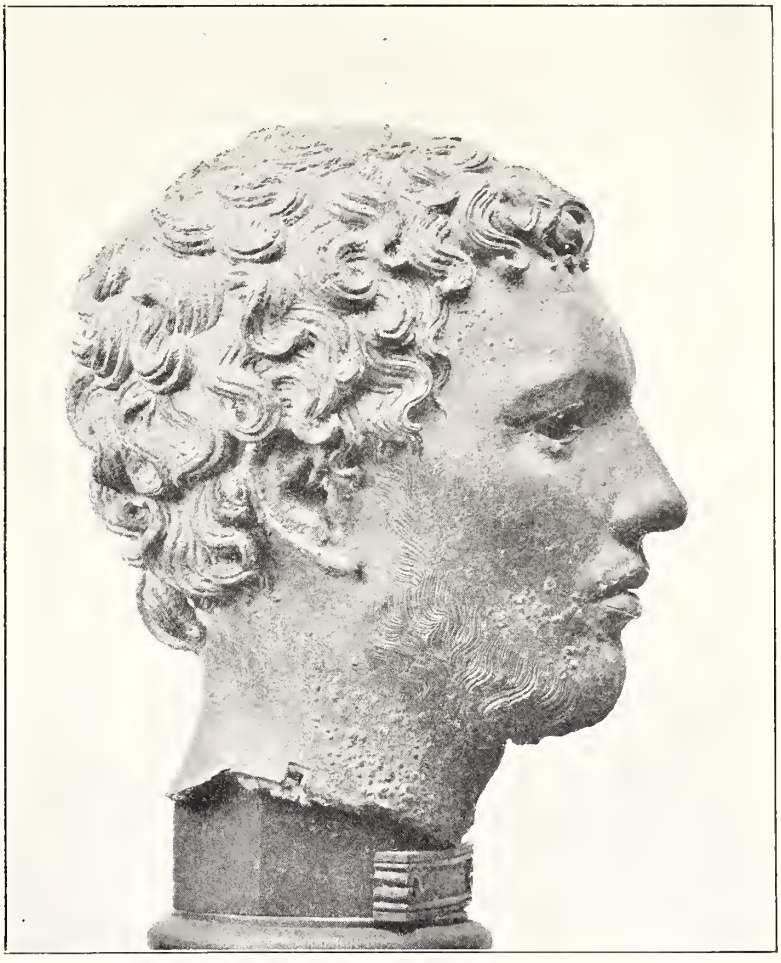
(121 f.) ἔνθ' Ἀλεξίδαμος. ἐπεὶ φύγε λαιψηρὸν δρόμον
παρθένον κεδνὰν χερὶ χειρὸς ἑλὼν
ἄγεν ἱππευτᾶν νομάδων δι' ὅμιλον. πολλά νιν κεῖνοι δίκον
φύλλ' ἔπι καὶ στεφάνους [24]).

Der Bronzekopf von Kyrene ist, soviel ich finden kann, das einzige antike Bildnis eines Afrikaners, das nach Grösse und künstlerischer Bedeutung neben dem Marmorkopf aus der Thyreatis genannt werden darf. Er ist zugleich ein wichtiges historisches Denkmal, ein anschauliches Zeugnis für die Racenmischung im nördlichen Afrika schon in griechischer Zeit. Aber dieses Zeugnis darf nicht ohne weiteres verwandt werden, nicht eher, als eine Untersuchung seines künstlerischen Charakters uns gelehrt hat, welchen Grad von

Treue wir von ihm erwarten dürfen. Ich versuche die stilistische Eigenart des Kopfes und, wenn möglich, seine Entstehungszeit, zu bestimmen, indem ich von den eindringenden Bemerkungen O. Rayets ausgehe, mit denen er die Heliogravure des Kopfes in seinen Monuments de l'art antique begleitet hat. Er fasst sein Urteil in die folgenden Sätze[25]): „La tête découverte par MM Smith et Porcher n'est pas l'oeuvre d'un artiste de première

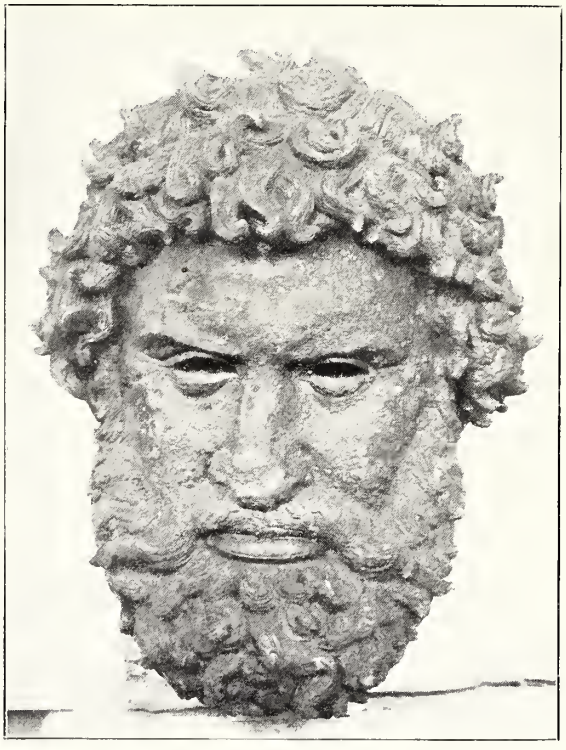
volée, mais elle appartient à une époque où l'habilité à manier le bronze avait été poussée au plus haut degré qu'elle puisse atteindre et où, à défaut de maîtres, il existait une foule de sculpteurs de second ordre, sachant sur le bout du doigt leur métier. Le soin avec lequel est rendu le désordre des cheveux, l'indication par quelques traits gravés au ciselet, des sourcils et du commencement de la barbe, révèlent l'influence de

l'école de Lysippe et indiquent sûrement une date: le milieu du III[e] siècle". Lysipps Einfluss auf die Kunst wird so geschildert: „Il l'a détourné des hautes conceptions spéculatives, de la recherche de l'idéal, et de même qu'Aristote dirigeait la philosophie vers l'analyse et l'expérimentation, que Ménandre ramenait le théâtre à l'étude minutieuse



de la vie réelle, il a proposé comme objet à la sculpture la copie du modèle vivant. Il lui a enseigné quel intérêt, quelle variété pouvaient donner à ses oeuvres l'observation attentive, la traduction fidèle, des particularités individuelles, et lui a fait voir par cent exemples avec quelle docilité le bronze se prêtait à rendre ces innombrables accidents, cette infinie complexité de la nature humaine. Une fois engagé dans cette voie, l'art

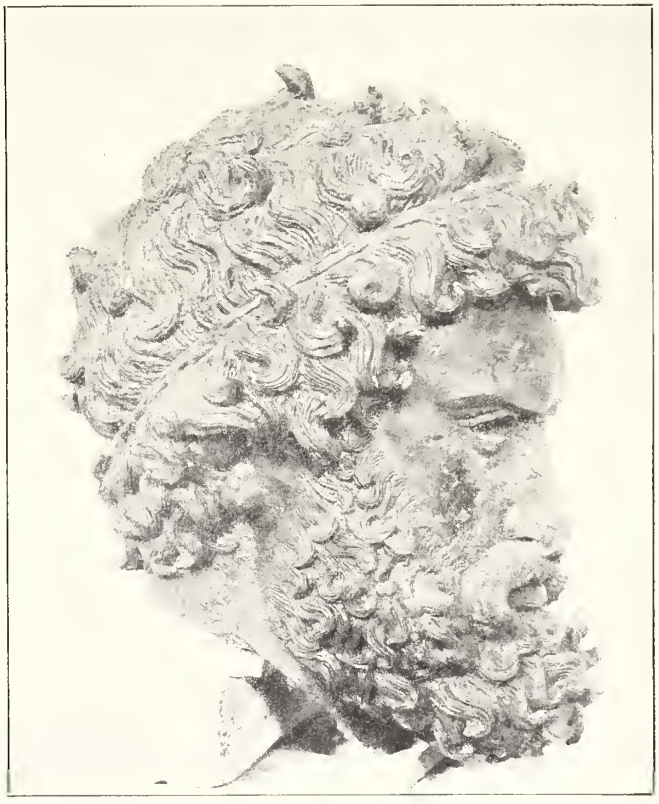
devait fatalement arriver à l'oubli de la beauté idéale, à l'abus de l'adresse manuelle, à la complication, la mesquinerie et la sécheresse. Mais la première génération des élèves du maître sicyonien n'en était pas encore là, et l'application à n'omettre aucun détail ne lui avait pas encore fait perdre la facture large et magistrale dont les maîtres de l'âge précédent lui avaient laissé la tradition. C'est ce que l'on voit dans la tête de Cyrène: bien qu'elle serre de fort près le modèle, qu'elle ne néglige aucun des traits qui concourent à en former la physionomie, ni les premiers plis formés au coin des



yeux ni la moustache naissante qui commence à pousser sur le lèvre supérieur, elle est d'une exécution simple et sévère et d'une fermeté de touche dans laquelle se révèle une main parfaitement sûre d'elle même et qui n'a pas besoin pour trouver la forme exacte d'y revenir à plusieurs fois. Sous la dureté de bronze on ne cesse pas un instant de sentir la souplesse de la terre modelée sans effort."

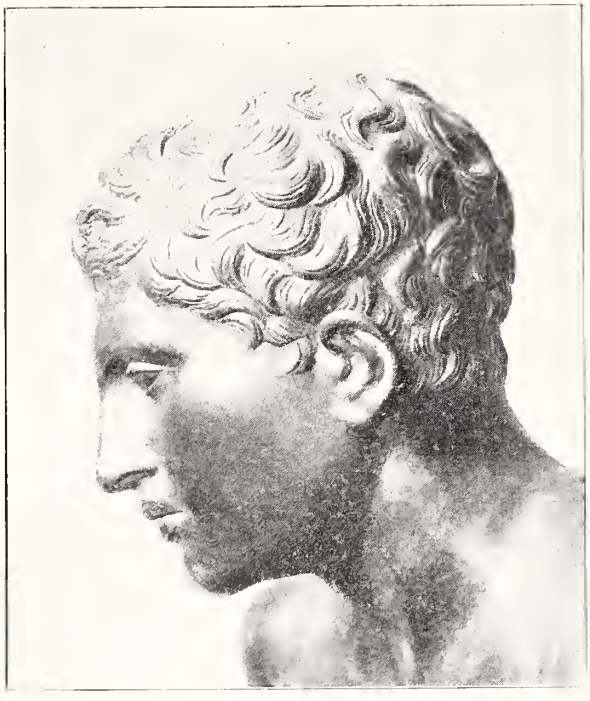
Das Kunsturteil, das diese Sätze in unübertrefflicher Klarheit aussprechen, ist ohne Zweifel richtig—und doch bin ich überzeugt, dass die kunstgeschichtliche Bestimmung in die Irre geht und dass das Werk, in andere Umgebung gerückt, eine veränderte, viel-

leicht günstigere Beleuchtung erhalten wird. Rayet setzt den Kopf um reichlich anderthalb Jahrhunderte zu spät und er irrt, wenn er in ihm den Charakter der lysippischen Kunst wiederzufinden meint. Die ins Einzelne gehende Naturbeobachtung, am auffälligsten in den feinen Zügen um den Mund und in der reichen Durchbildung der Umgebung der Augen, der weichen über das obere Lid ein wenig überhängenden Partien, der zarten Einsenkungen unter den Augen, der feinen Fältchen an den äusseren Winkeln — diese Naturbeobachtung im Kleinen und Feinen ist so völlig und von Grund aus verschieden



von der lysippischen, wie es Haltung und Ausdruck sind. Wie der Kopf auf dem Halse sitzt, einfach geradeaus gerichtet, wie er ruhig vor sich hin blickt, ohne jede Spur von Pathos — in einer freien, offenen, gewinnenden Schlichtheit: das ist nicht die Weise lysippischer Kunst oder überhaupt der Kunst des vierten Jahrhunderts, die hier mit diesen, dort mit jenen Mitteln immer auf dasselbe Ziel hinarbeitet, durch bewegte Stellung des Körpers und durch den Ausdruck momentaner Stimmung in den Gesichtszügen dem Kunstwerk ein Interesse zu verleihen, das der älteren Kunst fremd war.

Der Kopf aus Kyrene steht in seiner Art nicht allein; ihm nahe verwandt ist der lebensgrosse Bronzekopf eines Faustkämpfers aus Olympia. Auch dieser gilt allgemein, wie es scheint, für ein Werk des vierten oder dritten Jahrhunderts[26]). Collignon schildert ihn etwa mit den Ausdrücken, welche Rayet von dem Negerkopfe gebraucht hat; er ist ihm charakteristisch für den „hellenistischen Realismus", das Werk eines geschickten sikyonischen Bronzegiessers des dritten Jahrhunderts. Wir sehen für einen Augenblick von den Gesichtszügen ab und betrachten Haar und Bart. Das Haar erscheint wie eine dicke Kappe, fast wie eine Perrücke, die aus rundlichen, S förmig gewundenen, mit den Spitzen frei abstehenden Locken gebildet ist. Die Locken sind durch eine oder mehrere Furchen gegliedert und mit eingravierten parallelen Linien belebt, welche, ihrer Bewegung folgend, die ornamentale Wirkung des zierlichen Geringels steigern; jede ist von den benachbarten wohl gesondert und bei aller scheinbaren Unordnung so gelegt und geführt, dass Ursprung und Ende deutlich verfolgbar sind, jede wirkt, wie Flasch bemerkt hat, als „ein Individuum für sich, so lebendig und trotzig wie der Mann



selbst". Dichter an einander gerückt, eine fast die andere verdrängend, erscheinen die Locken des Bartes; aber auch diese treten jede einzeln in klarer Linienführung hervor und entsprechen sich mit leichten Abweichungen auf beiden Seiten des Gesichts.

Vergegenwärtigen wir uns dagegen die Weise Lysipps an dem Kopfe des ausruhenden Hermes in Neapel, dessen lysippischer Charakter allgemein anerkannt zu sein scheint. Ich wähle diesen statt des Apoxyomenos, damit alle Unterschiede, welche die Uebertragung des Bronzeoriginals in Marmor verschulden kann, ausser Spiel bleiben. Wie sich hier die Locken durcheinander und untereinander schieben, verschwinden und wieder auftauchen, gleichsam in einem gemeinsamen Zuge um den Kopf geführt sind, keine sich selbständig hervordrängt, alle zu der einheitlichen Wirkung schmiegsamer Bewegung zusammengehalten werden — das ist von Grund aus verschieden von der Art des Faustkämpfers. Es ist die „freie und andeutende Behandlung", welche nach R. Schoenes Formulierung für Lysipp charakteristisch ist[27]).

Die Manier des Faustkämpfers ist offenbar altertümlicher, sie steht sehr nahe der Weise der grossen Kunst des fünften Jahrhunderts, wie sie etwa am Idolino oder an der Kopie des Apollonios nach dem Doryphoros des Polyklet beobachtet werden kann. Sichtlich ist der Stil des Faustkämpfers schon freier, die Schichtung und Bewegung der Locken nicht mehr so streng regelmässig, die Belebung der Masse durch die herausgedrehten Lockenenden fortgeschritten — der Charakter ist der gleiche: die Freude an der Durchbildung der Einzelheiten steht noch im Vordergrund, die Rechnung auf die Gesamtwirkung beherrscht und bestimmt noch nicht die Ausführung des Einzelnen. Die Freude an den Einzelheiten überwiegt am Faustkämpfer auch in der Durchbildung der Gesichtszüge — und darin unterscheidet er sich wesentlich von den Werken der grossen Meister des fünften Jahrhunderts, z. B. von den Bildnissen des Kresilas. Man hat oft die treue Naturbeobachtung gerühmt, welche z. B. an der Stirn und in der Umgebung der Augen in einer Fülle von Einzelheiten hervortritt. Bringt man aber den Kopf in die Höhe, welche er einst, da er von der Statue noch nicht getrennt war, einnahm, so verschwinden alle diese Feinheiten und nur die Hauptzüge des Gesichtes bleiben wirksam, vor allem die eng gestellten und mit dem Oberlide bis dicht an die Brauenbogen reichenden Augen und der schiefe Mund mit vorgeschobener Unterlippe. Neben dem Kopf des Apoxyomenos in gleicher Höhe betrachtet erscheint der Faustkämpfer altertümlich-einfach; es fehlt der Eindruck bewegten Lebens der Oberfläche. Erst bei der Betrachtung in der Nähe fangen die Details an zu wirken. Es ist klar, dass es nicht die Absicht des Künstlers war, dass das so liebevoll Beobachtete nicht zur Geltung kommen sollte, klar auch, woran es ihm mangelte — an dem Kunstmittel, durch das Lysipp wirkt — an der „Hervorhebung entscheidender Hauptzüge durch eine bestimmte Art von Anspannung und leichter Vergrösserung einzelner Formen, wodurch das, was man als monumentalen Charakter eines Kunstwerks zu bezeichnen pflegt, zu einem grossen Teile bedingt ist"[28]).

Alle diese bezeichnenden Merkmale teilt der Negerkopf mit dem des Faustkämpfers; auch in Einzelheiten gleichen sie sich fast Zug für Zug. Das Haar zeigt die

gleiche Bildung und Anordnung der dicken, sorgfältig ciselierten Locken; die dem Neger in die Stirne fallenden Löckchen mit ihren bald parallel bald gegen einander geringelten Enden sind dem Nackenhaar des Faustkämpfers zum Verwechseln ähnlich. Die Modellierung der Stirn und der Augengegend mit ihrem feinen Verständnis für die Unterschiede der geschwellten, gespannten und der weichen, hängenden Partien ist hier wie dort unverkennbar die gleiche — selbst die zarten Striche, mit denen auf der Stirn feine Hautfältchen angegeben sind, finden sich bei beiden Köpfen. Wenn der Kopf von Olympia meist abstossend gefunden wird, der von Kyrene etwas unwiderstehlich Anziehendes hat, so liegt das in der Verschiedenheit der Dargestellten, welche mit der grössten Ehrlichkeit, ohne alle Zuthat von Seiten des Künstlers, hingestellt sind, wie sie waren. Ob dieser Eindruck naher Verwandtschaft zu dem Schlusse berechtigt, dass beide Köpfe von derselben Hand oder doch aus der gleichen Werkstatt herrühren, kann nur eine genaue Untersuchung der Originale auch auf ihre Technik hin lehren. Die weite Entfernung der Fundorte von einander schliesst keine Schwierigkeit ein, da der Fundort des Faustkämpfers, Olympia, den Ort der Herstellung unentschieden lässt und selbst unsere spärlichen Nachrichten erkennen lassen, dass der Wirkungskreis manches griechischen Künstlers über die ganze griechische Welt ausgedehnt war. So haben z. B. in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts die Kyrenaeer zwei ausländische Künstler beschäftigt, Pythagoras von Rhegion für den Wagen des Kratisthenes in Olympia (Paus. VI 18. 1), Amphion Akestors Sohn von Knossos, einen Schüler des Kritios von Athen, für die in Delphi geweihte Gruppe des von Libya gekränzten Battos auf dem von Kyrene gelenkten Wagen (Paus. X 15. 6).

Dass die Kunst, welche sich in den beiden Köpfen ausspricht, älter ist als Lysipp, jünger als Kresilas, wird als sicher, ein ungefährer Ansatz um das Jahr 400 als wahrscheinlich gelten dürfen. Unter dieser Annahme findet die „breite und meisterhafte Formbehandlung", welche Rayet neben der liebevollen Sorgfalt für das Einzelne hervorhebt und als Erbe der grossen Meister der vorangehenden Epoche zu verstehen sucht, eine viel ungezwungenere Erklärung. Der Künstler lebte noch unter dem frischen Eindruck der Kunst des V. Jahrhunderts. Es ist verführerisch, sich des Meisters zu erinnern, der um die Wende des V. und IV. Jahrhunderts in Athen durch seine rücksichtslos ehrliche Portraitkunst Aufsehen erregte — des Demetrios von Alopeke. Und vielleicht ist es geratener, sich dessen Art nach den beiden Bronceköpfen vorzustellen, als nach den Statuen des sitzenden Faustkämpfers im Thermen-Museum und des leierspielenden Dichters der Sammlung Jacobsen, welche Winter zur Veranschaulichung seiner Kunst herangezogen hat[29]). So überzeugend die Ähnlichkeit der beiden Statuen unter einander ist, so fühlbar scheint mir in beiden der Charakter einer jüngeren, auf grosse Gesamtwirkung rechnenden Kunst zu sein[30]). Es ist merklich bei beiden in den vereinfachten und verstärkten Zügen des Gesichts, besonders deutlich an dem Leierspieler in der meister-

haften Behandlung der welken Haut wie des groben, flauschartigen Mantels[31]). Dieses Gewandstück steht dem Mantel des praxitelischen Hermes an Wahrheit der stofflichen Wirkung nicht nach. Besser mögen die beiden Bronceköpfe die Anfänge realistischer Naturbeobachtung veranschaulichen, die für die Wende des V. und IV. Jahrhunderts bezeugt sind — kräftige Ansätze, doch überstrahlt durch den Glanz dessen, was vorher war und nachher kam. Es sind starke und frische Leistungen, neben denen etwa gleichzeitige Werke der idealen Richtung, wie die Eirene des Kephisodot, matt erscheinen.

Ehe wir zu dem Marmorkopf zurückkehren, wagen wir den Versuch, uns ein Bild des Ganzen zu machen, dem der Bronzekopf einst zugehörte. Einen Anhalt dafür bietet der Befund. Smith und Porcher entdeckten den Bronzekopf unter einer grossen Masse zerschlagener Marmorwerke, die sie tief unter dem Fussboden einer über dem Apollotempel errichteten christlichen Kirche auf dem Boden der Cella aufgehäuft fanden — Reste von 30 Statuen, Statuetten und Köpfen aus römischer Zeit. Als einzige Bronzereste wurden ausser dem Kopfe und zwar in seiner Nähe[32]) kleine durch Brand stark beschädigte Teile von Pferden gefunden. Es liegt nahe, diese als zugehörig zu betrachten, um so mehr als die Haltung des ruhig geradeaus gerichteten Kopfes — auffällig an einem Werke vorgeschrittener Kunst — eine natürliche Erklärung findet, wenn er einem Wagenlenker angehörte. So trägt den Kopf der Wagenlenker von Delphi. Es ist die angemessene Haltung bei ruhigem Anfahren. Auf den unter der Herrschaft der Demokratie zwischen 431 und 321 geprägten Goldmünzen von Kyrene[33]) finden wir überaus häufig eine von Nike oder einer ungeflügelten Frauenfigur, wohl Kyrene, gelenkte Quadriga — nicht wie die der syrakusanischen Münzen in heftigem Jagen, sondern in ruhigem

Anfahren. Zwei besonders schöne Exemplare im Kgl. Münzkabinet, die ich nach Abdrücken abbilde, mögen als Beispiele dienen. Die Rosse schreiten kräftig aus, etwa wie das schöne Bronzepferd des kapitolinischen Museums. Der Typus gehört dem ausgehenden fünften Jahrhundert an — das zeigt deutlich das noch sehr strenge Bild des stehenden oder thronenden Zeus Ammon auf der Rückseite. So, möchte ich vermuten, haben wir uns das Viergespann vorzustellen, das der Neger lenkte. Wir erinnern uns dabei des anerkannten Ruhmes der Libyer als Wagenlenker, den Herodot mehrfach bezeugt; nach ihm hätten die Hellenen von den Libyern das Fahren mit vier Pferden gelernt und gerade von dem Stamm der über Kyrene ansässigen Asbysten weiss er zu berichten, dass sie von den Libyern die allereifrigsten Quadrigafahrer seien[34]).

Die umständliche kunstgeschichtliche Untersuchung des Bronzekopfes von Kyrene führt zu dem, wie ich glaube, gesicherten Ergebnis, dass er sein Vorbild treu und ehrlich, mit einem naiven Realismus wiedergibt, dass keine Neigung zum Idealisieren, wie wir sie von einem Werke lysippischer Richtung erwarten müssten, die Züge des Mannes dem europäischen Typus angenähert hat. So lange der Kopf als lysippisch gilt, ist sein Wert als geschichtliches und ethnologisches Denkmal zweifelhaft; besteht die dargelegte stilistische Bestimmung zu Recht, so dürfen wir ihn mit Vertrauen als Zeugnis für die Racenmischung im Bereiche des alten Kyrene benutzen. Halten wir neben ihn den Marmorkopf, so springt in die Augen, dass dem Manne, den dieser wiedergibt, weit mehr Negerblut in den Adern floss als dem Kyrenäer. Die Gemeinsamkeit der Hauptzüge aber ist unleugbar. Der Marmorkopf stellt, das können wir als wahrscheinliches Ergebnis aussprechen, einen Mann aus der Mischrace des nördlichen Afrika dar.

III.

Der Marmorkopf aus der Thyreatis gehört zu den seltenen antiken Kunstwerken, welche uns einen Menschen fremder Race unmittelbar überzeugend vorführen. Neger oder Halbneger, die so oder ähnlich aussehen, stehen uns allen lebhaft vor Augen, während wir von Persern und Galliern und Dakern keine anschauliche Vorstellung haben, oder wenigstens nicht in der Reinheit des Blutes, welche für das Altertum vorausgesetzt werden darf. Aber gerade dieser mächtige Eindruck der Fremdartigkeit erschwert die kunstgeschichtliche Bestimmung. Denn die bequemsten Mittel der Einordnung, welche für die Mehrzahl der antiken Portraits zur Verfügung stehen — der Gesichtsausdruck, die Haar- und Barttracht — versagen hier.

Der Kopf macht den Eindruck eines treuen Portraits. Nicht der allgemeine Typus eines fremden Stammes steht vor uns, sondern ein Einzelner, in Haltung und Gesichtszügen, in Geberde und Blick unverkennbar. Nun ist es bekannt genug, dass vielleicht die zwingendste Portraitähnlichkeit mit den allereinfachsten Mitteln erreicht wird. „Aus den Zeichnungen der niederländischen Künstler, vor allen Rembrandts“, bemerkt z. B. Wickhoff, „lernen wir, dass es möglich ist, mit fünf bis sieben unverbundenen Punkten oder kurzen Strichen, die in die allgemein gehaltenen Umrisse eines Kopfes richtig eingesetzt sind, eine vollständige Illusion zu erzielen. Die Köpfe scheinen zu leben und wir würden ihre Vorbilder, wenn sie uns auf der Strasse begegneten, sogleich

wieder erkennen . . . . . Nicht anders sind die alten etruskischen Portraitköpfe in Thon oder Stein gearbeitet. Es sind die charakteristischen Formen der einzelnen Gesichtsteile, in den locker behandelten Kopf eingesetzt, welche, aus der richtigen Entfernung gesehen, durch eine täuschende Lebenswahrheit überraschen[35])." Der Negerkopf ist nicht von dieser Art. Er ist als Ganzes und in allen Teilen organisch verstanden und durchgebildet. Mit Freude gewahrt man, wie der Knochenbau überall unter Haut und Muskeln gleichsam hindurch wirkt, wie der feste Zusammenhang aller Teile in jeder Ansicht, auch aus der Nähe, klar hervortritt. Nichts wesentliches ist übergangen, nichts unverstanden, nichts unlebendig geblieben. Und dabei eine Grösse des Vortrags, eine Einfachheit der Formen, die an Werke der ältesten ägyptischen Kunst, oder an die höchsten Leistungen der archaisch-griechischen, z. B. den altattischen Portraitkopf aus der Sammlung Saburoff erinnert. Man beachte nur den festen Umriss des Gesichts, die sichere Führung der Flächen an den Wangen, das Vortreten des linken Kinnbacken bei der scharfen Wendung zur rechten Seite, den festen Schluss der Lippen. Aber wie Haar und Bart als einheitliche und doch belebte Masse gegeben sind, darin offenbart sich ein Reichtum von Formen, wie er in jenen altertümlichen Werken noch nicht gefunden wird.

Man wird zunächst geneigt sein, den Kopf der hellenistischen Epoche zuzuweisen. Die Gallier der pergamenischen Kunst sind Beweis genug, dass man im dritten Jahrhundert vor Christo verstand, Menschen fremder Rasse in ihrer Eigenart zu erfassen. Das über dem Anfang dieses Abschnittes wiedergegebene, von einer Statuette abgebrochene Terrakottaköpfchen — es ist in Priene in den von den Kgl. Museen unternommenen Ausgrabungen gefunden und ge-

hört mit der Masse der dort entdeckten Terrakotten dem III. oder II. Jahrhundert v. Chr. an[36]) — ist lehrreich für die Verfeinerung in der Beobachtung der Negerrace seit den Zeiten jenes altertümlichen Kopfgefässes. Ein Kenner afrikanischer Völker, Major Morgen, sah beim ersten Anblick, dass ein Mädchen gemeint sei; und wie fein ist die mit der festlichen Bekränzung grell contrastierende trübe Stimmung in den halbgeschlossenen Augen, der gerunzelten Stirn, der hängenden Unterlippe ausgedrückt!

Das Gefühl für das menschlich Anziehende, Ergreifende, das sich in diesem schönen Bruchstück verrät, tritt mit ungleich grösserer Kraft in einer wohl erhaltenen Bronzefigur des Cabinet des Médailles zu Paris hervor, die wir in drei Ansichten hier wiedergeben[37]). In den Abbildungen wirkt die doch nur 20 cm hohe Statuette wie eine Statue — so gross ist sie in Formen und Bewegung. Sie erträgt den Vergleich mit dem sterbenden Gallier — als Einzelfigur vielleicht der höchsten Leistung der hellenistischen Kunst, die auf uns gekommen ist. Es ist eine tiefe Melancholie in Haltung und Geberde des schlanken, schönen Knaben, wie er zur Begleitung eines primitiven Saiteninstruments, das wir in seinen Händen ergänzen müssen, die langgezogenen, eintönigen Weisen seiner heimatlichen Musik vortragend, langsam, wie schleppenden Schrittes vorüber wandelt. Wir spüren darin, wie in dem einsamen, schweren Sterben des gallischen Helden, ein vielleicht unbewusstes Verständnis für das Tragische in dem Leben und Sterben solcher Naturkinder unter stammfremden, hoch kultivierten Menschen.

Die Bronzestatuette ist meisterhaft wie der Gallier in der Einfachheit der Formgebung und in dem Verständnis für die Eigentümlichkeiten in Wuchs und Bewegung,

z. B. der geschmeidigen Biegung des Leibes in den Hüften, der Schmächtigkeit von Armen und Schenkeln. Ähnlich ist auch die Kunst der Gestaltung des körperlichen Motivs, das, in Wahrheit nicht einfach, mit einer hohen künstlerischen Weisheit dem Auge übersichtlich und klar hingestellt ist. Dass die Statuette, obwohl auf französischem Boden — in Châlon-sur-Saône — und zugleich mit geringen Bronzefigürchen von römischer Arbeit gefunden[38]), der hellenistischen Kunst zuzuweisen sei, ist, seit es von Schreiber ausgesprochen und durch den Vergleich mit ähnlichen in Aegypten gefundenen Werken begründet wurde, allgemein anerkannt. Es ist kein Zweifel, dass der grosse Künstler, der sie formte, dem Bildnis eines Negers in grossem Maassstab sprechende Ähnlichkeit und überzeugenden Racencharakter verliehen hätte. Und doch — auch bei aller Herrschaft über die Marmortechnik der Zeit hätte er den Kopf aus der Thyreatis nicht geschaffen. Es ist eine besondere Art virtuoser Behandlung der Oberfläche darin, die einer viel späteren Zeit eigen ist.

Das äusserlich auffälligste Merkmal ist die Bezeichnung der Iris durch einen eingeritzten Kreis, des Augensterns durch eine halbmondförmige Vertiefung, die durch ihren Schatten das von ihr umfasste Marmorstückchen hell hervortreten lässt und so den Eindruck des Glanzlichtes im Auge hervorruft. Es ist die besondere Weise, die, in der neueren Kunst seit der Renaissance üblich, erst in Hadrians Zeit aufgekommen ist[39]). Kein Beispiel aus früherer Zeit ist bisher bekannt geworden; man hat vorher Iris und Augenstern an Marmorwerken entweder durch Bemalung des glatt gelassenen Augapfels oder durch eingesetzte verschiedenfarbige Stoffe, an Bronzen regelmässig in der zweiten Manier ausgedrückt. Am Negerkopfe sind gerade die Augäpfel durch Corrosion angegriffen, doch

ist am linken Auge die Umrisslinie der Iris wohlerhalten, an beiden die Vertiefung des Augensterns deutlich und für den Eindruck des Kopfes wesentlich; die Vertiefung ist 2—3 mm tief, auch das erhaben stehen gebliebene Marmorstück hat eine unverkennbare Spur hinterlassen.

Durch diese Einzelheit einmal aufmerksam gemacht, werden wir auch in allem übrigen deutliche Spuren einer Marmorkunst entdecken, die, wie noch keine frühere, zu täuschender Nachahmung der stofflichen Wirkung des Nackten wie des Haares vorgedrungen

war. Die Photographien können keinen ausreichenden Begriff von dieser Meisterschaft geben. Betrachtet man den Kopf von verschiedenen Seiten in wechselndem Licht, so wird man immer von neuem bewundern müssen, wie durch eine Behandlung des Nackten in grossen Flächen der bronzeartige Eindruck, den die straffe, glänzende, dunkelgetönte Haut des Negers in der Wirklichkeit macht, im Marmor zum Ausdruck kommt, wie das dichte, wollige Kopfhaar und der dünne Bartflaum unter sich verschieden in täuschender Wahrheit wiedergegeben sind, wie endlich gerade dieses scheinbar Unlebendige durch

eine gleichsam momentan bewegte Führung von Licht und Schatten, ein zitterndes Leben der Oberfläche, zur plastischen Wirkung der darunter liegenden Formen mithilft.

Ich führe zum Vergleich zwei Stücke unserer Sammlung an — hervorragende und wohlerhaltene Werke, welche mit Sicherheit dem Beginne des III. Jahrhunderts n. Chr. zugewiesen werden dürfen und die gerade durch die Verschiedenheit der dargestellten Personen einen Begriff von der Kraft und Vielseitigkeit der Portraitkunst jener Epoche geben können.

Die Portraitbüste des Kaisers Caracalla — Nr. 295 unserer Sammlung — kann sich an künstlerischem Werte mit dem Negerkopf nicht messen, wenn sie auch vielleicht das schönste unter den Bildnissen dieses Herrschers ist, welche über die Masse der Kaiserbüsten durch energisches Leben hervorragen. Sie ist weder in dem Sinne wie jener Original noch auch so unversehrt geblieben von moderner Reinigung und Glättung. Die glänzende Politur des Nackten und des Mantels ist schwerlich ursprünglich, da überall, wo sie vorhanden ist, der Marmor eine viel gleichmässigere weisse Farbe zeigt, als das rauher gelassene Haar und vor allem der Bart, der mit einer schönen bräunlichen Patina fast ganz überzogen ist. Durch diesen Gegensatz des Tones bekommt das Nackte etwas Verschwommenes, Aufgedunsenes, das so kaum beabsichtigt war. Trotzdem ist die Verwandtschaft mit dem Neger unverkennbar, sowohl in der Art, wie der Kopf in jäher Bewegung nach links herum fährt, als in der virtuosen Behandlung des wie quellenden, reich bewegten Haares und des eben spriessenden Bartes.

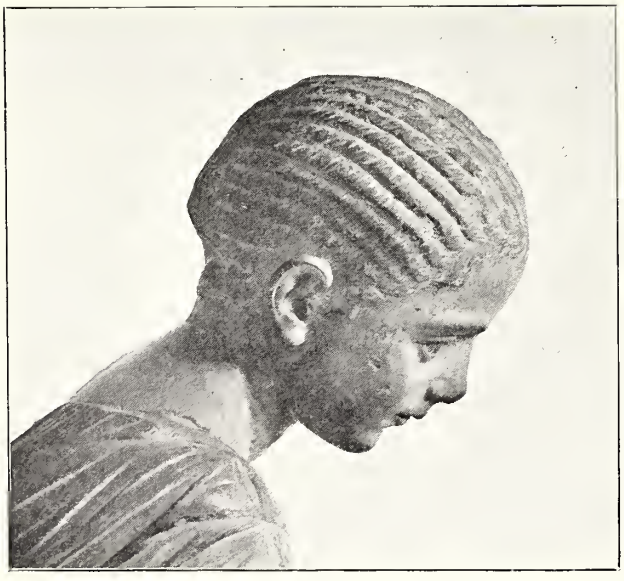
Künstlerisch bedeutender und anziehender als das Bildnis des grausamsten unter den Cäsaren ist der Portraitkopf eines römischen Mädchens, welcher der Figur einer Knöchelspielerin — Nr. 494 unserer Sammlung — aufgesetzt ist. Der Kopf ist mit dem Körper durch ein modernes, nicht ganz geschickt eingesetztes Zwischenstück verbunden, doch kann seine Zugehörigkeit durch die Gleichheit der Arbeit und des schönen grosskörnigen leuchtenden Marmors für gesichert gelten. Die Figur ist die gelungene Wiederholung eines beliebten Originals griechischer Erfindung, der Kopf unverkennbar Portrait und zeitlich bestimmt — abgesehen von den plastisch ausgedrückten Augensternen — durch die Haartracht, welche für jene Epoche, bei dem raschen Wechsel charakteristischer Frisuren auf den Münzbildern der Kaiserinnen und Prinzessinnen, einen sicheren Anhalt gewährt. Die Haartracht ist sehr einfach, zum Unterschiede von höchst complicierten und sonderbaren, welche in den Büsten jener Zeit vielfach mit der liebevollsten Sorgfalt wiedergegeben sind, ähnlich wie die Werke der um viele Jahrhunderte älteren chiischen Marmorkünstler allen pikanten Erfindungen der Mode gerecht zu werden suchen. Das Haar, „wellig von der Stirne in parallelen Lagen nach dem Hinterkopf sich hinziehend und dort in ein flaches Netz gelegt“, die Stirn mit losen Löckchen umrahmend, wird in allen Einzelheiten völlig gleich von Fulvia Plautilla getragen, der unglücklichen Gemahlin

des Caracalla, die im Jahre 203, etwa vierzehnjährig, verstossen und verbannt und im ersten Regierungsjahre Caracallas (211) ermordet wurde[40]).

Die Knöchelspielerin, einst zu Friedrichs des Grossen Antikensammlung gehörig, ist von jeher besonders beliebt gewesen. Verdankt sie dies ihrer anmutigen Gesamterscheinung, der geschmeidigen Bewegung des schlanken, kindlichen Körpers — Vorzügen, die dem griechischen Meister des Originals zuzurechnen sind — so ist darum das Verdienst des römischen Bildhauers nicht herabzusetzen, der dem gegebenen Ganzen den neugeschaffenen Kopf so geschickt einzupassen wusste, dass das Werk völlig einheitlich erscheint. Über dem Kopfe selbst liegt ein zarter Reiz echter Kindlichkeit, wie er nicht bei vielen antiken Marmorwerken gleich innig wiederkehrt. Ganz ehrlich und wahr ist das Kind wiedergegeben, mit seinem Stumpfnäschen und der etwas vorstehenden Oberlippe, mit einem fast rührenden Ausdruck scheuer Freundlichkeit in Mund und Augen — doch ohne die leiseste Spur von Sentimentalität. Die Arbeit ist meisterhaft, des Zusammenhanges der Teile völlig sicher, gleich ausdrucksvoll in der Wiedergabe der frischen Zartheit von Wangen und Lippen, wie in der Bildung der kindlich-reinen Stirn mit den fein gezeichneten Brauenbogen. Das Haar, sorgsam frisiert und in streng gezeichnete Strähnen gegliedert, hebt noch die Wirkung des Nackten; nur den Löckchen, die den Haaransatz umspielen, ist, doch auch nur in zartem Relief, freiere Bewegung gegönnt. In allem ist eine Zurückhaltung bei völliger Herrschaft über die Technik, welche auf das Lebhafteste an Marmorwerke der florentinischen Kunst des Quattrocento erinnert, z. B., um ein Stück der Berliner Sammlung zu nennen, die Büste der Marietta Strozzi aus der Werkstatt des Desiderio da Settignano. So verschieden der Eindruck durch das kecke, siegesbewusste Herausschauen der Florentinerin sein mag — im Vortrag, in dem bescheidenen Maasshalten bei einer aufs höchste gesteigerten Empfindlichkeit für die Wirkungen, die dem Material, dem schönen Marmor abzugewinnen sind, ist eine über-

raschende Übereinstimmung, leicht verfolgbar an Mund, Augen und Stirne, auch im Haar, das bis auf wenige in flachem Relief angedeutete Löckchen streng, fast hart stilisiert ist.

Durch die beiden angeführten Bildnisse wird die Entstehungszeit des Negerkopfes um das Jahr 200 n. Chr. gesichert. Um mehr sagen, um entscheiden zu können, ob die zweite Hälfte des II. oder die erste des III. Jahrhunderts wahrscheinlicher sei, dafür reicht unsere Kenntnis der spätrömischen Kunst bisher nicht aus. Dem Ganzen der Funde beim Kloster Lukú ordnet sich der Kopf passend ein, als ein Stück der glänzenden Ausstattung des römischen Prachtbaus — doch unter so vielen Copien und dekorativen Arbeiten das einzige Original.



Portraits des II. oder III. Jahrhunderts n. Chr. haben in den meisten Fällen die Form der mehr oder minder tief abgeschnittenen Büste. Auch zum Negerkopf möchte man am liebsten eine Büste, etwa von der Art der am Berliner Caracalla vollständig erhaltenen, ergänzen; nur so, nicht an einer Statue kann der Kopf alle Feinheiten der Formgebung zur Wirkung bringen. Der Gewandrest am Nacken kann ebenso gut von der Toga wie vom Paludamentum herrühren; auch die starke Wendung des Kopfes hat nichts auffälliges — der der Caracallabüste ist noch weit lebhafter bewegt[41]).

Der Negerkopf gehört zu den nicht zahlreichen antiken Portraits, deren Interesse nicht in ihrer Bildmässigkeit beschlossen liegt, die den Beschauer anregen, den Dargestellten handelnd und leidend unter den Mitlebenden zu denken. Wer war dieser Halbwilde, dieser Mann voll gewaltiger Naturkraft, dessen meisterhaftes Bildnis in einem der entlegensten Winkel Griechenlands aufgestellt worden ist? In welcher Beziehung steht er zu der prächtigen römischen Anlage, in deren Bereiche er gefunden wurde? Das Herrscherhafte seiner Erscheinung wurde zu Anfang hervorgehoben. Hat er nicht Geberde und Blick eines Mannes, der zu befehlen gewohnt ist? Auf diese Fragen ist keine Antwort möglich — es müsste denn sein, dass einmal ein glücklicher Fund an der gleichen

Stelle einen sichern Anhalt bietet. Dass Männer libyscher Abstammung in der späteren Kaiserzeit zu grossen Thaten und grossem Ansehen sich aufschwingen konnten, lehrt das Beispiel eines der hervorragendsten Heerführer des Trajan, des Lusius Quietus, auf den mich H. Dessau hinweist [42]). Die Möglichkeit, diesen selbst in dem Marmorkopf zu vermuten, wird dadurch ausgeschlossen, dass der Kopf mindestens um eine Generation jünger ist als die Trajanische Epoche. Aber unsere Phantasie erhält eine bestimmtere Richtung, wenn wir uns der Schicksale dieses Afrikaners erinnern. Dass Lusius Quietus maurischen Stammes war, bezeugt Dio Cassius; nach Themistius war er „kein Römer noch auch nur Libyer aus dem unterworfenen Libyen, sondern aus der namenlosen, weltentlegenen Ferne“ [43]). Er hat seine Laufbahn begonnen als Führer einer Abteilung Maurenreiterei. Als solcher erhielt er, vermutlich unter Domitian, schimpflichen Abschied, man weiss nicht, wegen welches Vergehens. Aber unter Trajan, beim Beginn des Dakerkriegs, konnte er in das Heer wieder eintreten und in diesen Feldzügen begründete er seinen Ruhm. Glänzendes leistete er dann im Partherkriege; er war derjenige, dem immer der gefährlichste Posten zugewiesen wurde, der niemals das Vertrauen täuschte. Trajan ehrte ihn hoch, ernannte ihn zum Senator und Consul und gab ihm eine so mächtige Stellung, dass man sich erzählte, er habe ihn zu seinem Nachfolger bestimmt, und Hadrian es für gut befand, ihn bei seinem Regierungsantritt aus dem Wege zu räumen. Noch in den Tagen Theodosius des Grossen weiss der Philosoph und Rhetor Themistius von ihm zu erzählen, von seinem Ruhm und jähen Fall. Ähnliche Schicksale und Thaten mögen wir wohl dem Manne zutrauen, dessen Züge der Kopf aus der Thyreatis vor Augen stellt.

Versuchen wir zum Schluss die kunstgeschichtliche Bedeutung des Kopfes kurz zu bezeichnen, so dürfen wir sagen, dass er für das Verständnis und die Schätzung der Portraitkunst in der Zeit des sinkenden Reiches gleich wertvoll ist, wie der ebenfalls unserer Sammlung angehörige, früher fälschlich Marcellus genannte Knabenkopf für die Würdigung der augusteischen Epoche. Noch lässt sich nicht absehen, ob es je

gelingen mag, diesem so gut wie unbearbeiteten Abschnitte der antiken Kunstgeschichte, welcher des Leitfadens litterarischer Überlieferung völlig entbehrt, Künstlerpersönlichkeiten wieder zu gewinnen — wenn auch nur in der Beschränkung, welche die Natur der Überlieferung überhaupt der Kunstgeschichte des Altertums auferlegt[44]). Können und Wollen jener Zeit wird uns verständlicher werden durch den Vergleich mit Kunstwerken uns näherstehender Epochen. Wie der Kopf der Knöchelspielerin, so erinnert auch der Negerkopf bestimmt an Werke des florentinischen Quattrocento[45]). Donatellos gewaltige Bronzebüste des Markgrafen Lodovico III. Gonzaga von Mantua, ein kostbarer Schatz unseres Museums, ist trotz der Verschiedenheit des Materiales überraschend ähnlich in der sicheren Beherrschung des Organismus, in der Grösse und Einfachheit der Formgebung, in der Wucht der Charakteristik. Nicht durch Steigerung oder Übertreibung der bezeichnenden Formen, sondern durch geniale Vereinfachung der unendlich mannigfachen Einzelheiten der Natur wirkt diese Kunst. Ihr grösstes Geheimnis ist, dass sie in solcher Einfachheit das innerste Wesen, gleichsam Geblüt und Temperament des Portraitierten vor uns stellt — unausweichlich, wie es die Mitlebenden ergriff und zur Gegenwirkung in Liebe und Hass bestimmte.

Anmerkungen.

[1]) Inv.-Nr. 1503. Vgl. den Erwerbungsbericht der Skulpturen-Sammlung im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen XXI (1900) S. I.

[2]) Vgl. Leake, Travels in the Morea II S. 476 ff. Ross, Reisen im Peloponnes I. S. 158 ff. Curtius, Peloponnesos II S. 373 ff. Baedekers Griechenland 3. Aufl. S. 271 ff.

[3]) Athenische Mitteilungen VII T. 6 S. 112. Friederichs-Wolters 52.

[4]) Athenische Mitteilungen III S. 296 (Furtwängler).

[5]) Expédition de Morée, Architecture et sculpture III T. 88. Kekule, Die antiken Bildwerke im Theseion zu Athen Nr. 63. Kavvadias, Γλυπτὰ τοῦ ἐθνικοῦ Μουσείου I Nr. 705.

[6]) Expédition de Morée a. a. O. T. 89, 1. Kekule a. a. O. Nr. 360. Kavvadias a. a. O. Nr. 706.

[7]) Expédition de Morée a. a. O. T. 90 r. Annali dell' Instituto di corresp. archeol. I (1829) tav. d'agg. C. S. 132 ff. (Gerhard). Kekule a. a. O. Nr. 284. Friederichs-Wolters 1847. Inv. des Nationalmuseums Nr. 1390. — Wenn der Bildhauer E. Wolff, nach dessen Zeichnung der Stich in den Annali hergestellt ist, als Aufbewahrungsort des Reliefs und der anderen in der Expédition de Morée abgebildeten Stücke Astros angiebt, so erklärt sich das aus Leake's Angabe (a. a. O. S. 482), dass nicht blos der Hafenort eine Stunde von Lukú, sondern auch die ganze Bucht und die daran liegende Ebene, Lukú eingeschlossen, Astros hiess.

[8]) Expéditien de Morée a. a. O. T. 91. Kekule a. a. O. Nr. 232. Friederichs-Wolters 1812. Inv. des National-Museums Nr. 1450.

[9]) Expédition de Morée a. a. O. T. 90 l. Kekule a. a. O. Nr. 219.

[10]) Leakes Beschreibung (S. 488 f.) lautet folgendermaassen: „The next thing I observe is two fragments of a colossal groupe, which seems to have represented a man carrying the dead corpse of another, with the face upwards, upon his shoulders. The latter figure is much smaller than the other, and is perfect from the neck to the thighs. The body is curved backwards, as a dead body would naturally hang. The hand of the figure which was represented carrying the dead body remains on the side of the body; a part of the other figure, covered with drapery, is also attached to the corpse and forms part of the same stone. Lying close by this fragment is another representing the body from the neck to the waist, of a man having a loose garment thrown over his left shoulder, and bound by a thong passing over the right; there is a girdle of the same kind and size round his waist, but partly hidden under the loose folds of the garment which hang over the left shoulder. All the breast and right side are naked, and

are of very good design and execution. The muscles seem exerted; probably this was a part of the figure which was represented as carrying the other on his shoulders. It measures two feet two inches from one shoulder to the other (= 0,658 m). The hand on the side of the corpse is six inches and one tenth across the knuckles of the four fingers (= 0,1525 m). These two fragments lie close together and are partly covered by the lentisk bushes growing by them, but they are still better secured perhaps from the destructive hands of the masons by the unfit shape of the blocks and by the colour, which, though the stone is white marble, has become brown with the weather and incrusted with a minute moss." — Ich maass die Schulterbreite am Abguss des Pasquino zu rund 70 cm, die Breite der rechten Hand des Menelaos an der aus Abgüssen der verschiedenen Fragmente zusammengesetzten Gruppe (Friederichs-Wolters 1398) zu rund 15 cm.

[11]) Annali dell' Instituto di corresp. archeol. XLV (1873) T. d'agg. M N. S. 114 ff. (Lüders). v. Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen Nr. 319. Friederichs-Wolters 1150.

[12]) Baedeker a. a. O. Furtwängler, Athenische Mittheilungen III S. 291 mit Anm. 4, wo er bemerkt, dass alle Werke aus Lukú der römischen Zeit und wohl hauptsächlich dem 1. Jahrhundert n. Chr. angehören, gleichwohl aber einen eigentümlichen, „ebenso leicht zu erkennenden wie schwer zu beschreibenden Stil" zeigen. Sollte der „männliche Colossalkopf" der des Menelaos der Gruppe sein?

[13]) Expédition de Morée a. a. O. T. 89, 2. Kekule a. a. O. Nr. 160. Athenische Mittheilungen IV S. 54 Anm. 1 (Milchhoefer).

[14]) Baedeker a. a. O.

[15]) Stuart and Revett, The antiquities of Athens III T. 45—49 S. 119 ff.

[16]) Vgl. Friederichs-Wolters 1397, 1398.

[17])

Kinn bis Scheitel	0,26 m.
Kinn bis äusserer Augenwinkel	0,142
Kinn bis Mundspalte	0,065
Kinn bis unterer Rand der Nasenflügel	0,093
Unterer Rand d. Nasenflügel bis Nasenwurzel	0,063
Nasenwurzel bis Haaransatz in der Stirnmitte	0,061
Höhe des (besser erhaltenen) linken Ohres	0,069
Grösste Tiefe des Schädels	0,213
Gesichtsbreite am Ansatz der Ohrläppchen	0,15
Abstand der äusseren Augenwinkel	0,107
Abstand der inneren Augenwinkel	0,035
Breite der Mundspalte	0,051
Breite der Nase an den Flügeln	0,045.

[18]) Eine sorgfältige, wohl geordnete Übersicht über Negerdarstellungen in der antiken Kunst giebt R. v. Schneider im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses III (1885) S. 3 ff.

[19]) Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung Nr. 4049. Höhe 0,11 m. „Negerkopf mit der Mündung eines Salbgefässes und zwei vertikalen Henkeln; schwarz; die Lippen rot; die Haare als Punkte; sie waren ebenfalls schwarz; Stirne gerunzelt. Vorzüglicher Typus." Ich trage folgende Einzelheiten nach. Das Weisse des Auges war mit Deckweiss wiedergegeben, das jetzt fast verschwunden ist, wie auch ein kleiner, auf die braun gemalte Iris weiss aufgemalter

Kreis, der die Pupille andeutete. Am Haar sind nur die vortretenden Thonknöpfchen beim Auftragen des dunkelbraunen Firnisses gedeckt worden, der Grund ist thonfarbig geblieben, wodurch sich das Haar als hellere Kappe gegen die Haut absetzt. Sonderbar bei einem so sorgfältig geformten Stück ist, dass für die Ohren nur der Platz in der Haarkappe ausgespart ist, der dann mit Firnis flüchtig überstrichen wurde; sie sollten gewiss eigentlich plastisch aufgesetzt oder eingezeichnet werden.

[20]) Vgl. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική III (1894) T. 6 S. 121 ff. (Hartwig).

[21]) Vgl. die von Hartwig (a. a. O. S. 127 f.) angeführten Beispiele von Neger-Sklaven und -Sklavinnen auf Vasen strengen Stils.

[22]) Völkerkunde I S. 22 f.

[23]) Smith and Porcher, History of the recent discoveries at Cyrene, T. 66 S. 42. Rayet, Monuments de l'art antique II T. 14.

[24]) Vgl. Studniczka, Kyrene S. 121 f. Weitere Belege für die Vermischung der griechischen Colonisten mit Libyern ebenda S. 5, wo auch der Bronzekopf angeführt wird.

[25]) a. a. O. Text zu T. 14 S. 2 f.

[26]) Friederichs-Wolters Nr. 323. Flasch in Baumeisters Denkmälern d. klass. Altertums II S. 1104ff.; Furtwängler, Die Bronzen von Olympia S. 10 f. Nr. 2. 2a; Collignon, Gazette des beaux-arts Bd. 35 (1887) S. 400 und Histoire de la sculpture grecque II S. 491 f.

[27]) Archaeologischer Anzeiger 1898 S. 183.

[28]) Kekule, Archaeol. Anzeiger, 1898 S. 185 Anm. 1. Über das Bruchstück einer Portraitstatuette Alexanders des Grossen, Sitzungsberichte der Kgl. preuss. Akademie der Wissenschaften 1898 S. 286.

[29]) Über die griechische Portraitkunst S. 11 ff.

[30]) Kekule urteilte, dass die Statue des Leierspielers kaum vor den letzten Jahren des V. Jahrhunderts entstanden sei, am wahrscheinlichsten erst im IV. Jahrhundert. (Jahrb. des archaeol. Instituts VII (1892) S. 124).

[31]) Dahin führt auch das von Winter einleuchtend richtig zum Vergleich herangezogene grosse attische Grabrelief mit dem Nachen (S. 13 mit Anm. 7). Winter setzt es nicht viel später als 400 v. Chr. Dagegen bezeichnet Conze (Die attischen Grabreliefs Nr. 1173 T. 251) die Formenbehandlung als die freientwickelte des vierten Jahrhunderts. Das hohe Relief der in Vorderansicht gestellten Figuren entspricht ganz der Art der grossen Grabmäler aus der Mitte des vierten Jahrhunderts, z. B. des bekannten der Demetria und Pamphile. Die sitzende Frau rechts ist in Haltung und Gewand bis in die einzelnen Motive hinein der Pamphile überaus ähnlich; man vergleiche im Einzelnen, wie die linke im Schooss ruhende Hand in die zusammengerafften Mantelfalten greift. Das Gewand der links sitzenden Frau, der eng um den Leib gezogene Mantel, dessen oberer Rand umgeschlagen ist, so dass die Brust von mehrfachen Faltenzügen überschnitten wird, ist Figuren von praxitelischer Art nachgebildet; vgl. z. B. die Flöten tragende Muse der Basis von Mantinea.

[32]) Smith and Porcher a. a. O. S. 42. Die Liste der Funde im Apollotempel S. 99 f.

[33]) Vgl. Head, Historia nummorum S. 729.

[34]) Herodot IV 189 τέσσερας ἵππους συζευγνύναι παρὰ Λιβύων οἱ Ἕλληνες μεμαθήκασιν. — 170 τεθριπποβάται δὲ οὐκ ἥκιστα ἀλλὰ μάλιστα Λιβύων εἰσί (οἱ Νασάμωνες).

[35]) W. v. Hartel und F. Wickhoff, Die Wiener Genesis S. 16.

[36]) Terrakotten-Inventar 8638; gefunden im März 1898 mit vielen anderen Terrakotten in einem Hause der Weststadt. Höhe vom Kinn bis zum Haaransatz 4,5 cm, wonach die Höhe der Statuette auf etwa 35 cm veranschlagt werden kann. Das Haar, am Hinterkopf in grossen Lockenballen gebildet, die ohne feinere Gliederung geblieben sind, verschwindet vorne fast ganz unter einem aus kleinen Blättchen gebildeten, mit einer Binde umwundenen Kranz; die Enden der Binden hingen zu beiden Seiten des Halses herab. Unter den Kranz sind Epheublätter und Korymben gesteckt. Reste von dunkelbrauner Farbe sind an Haar und Gesicht erkennbar.

[37]) Babelon et Blanchet, Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Nr. 1009; Rayet, Monuments de l'art antique II T. 15. Athenische Mitteilungen X (1885) S. 395 (Schreiber).

[38]) Vgl. Babelon et Blanchet a. a. O. S. XXVIII f.

[39]) Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums (Ausgabe von 1764) S. 180: „Dieses Licht [im Auge] aber wurde in Marmor, soviel wir wissen, allererst den Köpfen in dem ersten Jahrhundert der Kaiser gegeben und es sind nur wenige, welche dasselbe haben; einer von denselben ist der Kopf des Marcellus, Enkels des Augustus, im Campidoglio.“ Vgl. dazu Fernows Anmerkung (Winckelmanns Werke 1808 II S. 378 Anm. 137), wonach nicht mehr festzustellen war, welchen Kopf Winckelmann meint. Winckelmann spricht noch einmal ausführlicher über die Sache in den „Nachrichten von einigen in Rom und den umliegenden Gegenden ausgegrabenen Alterthümern“ (Werke, II S. 3. 317 f.). „Man muss wissen, dass solche Augen eine Künsteley sind, die am meisten in den Zeiten des Verfalles der Kunst im Gebrauch war, und die unter Hadrian hernach allgemein wurde, wie wir an den Brustbildern der Kaiser sehen.“ — Eine Prüfung der grossen Zahl der in Bernoullis römischer Ikonographie abgebildeten Kaiserbildnisse lehrt, dass diese besondere Art der Augenbehandlung erst in Hadrians Zeit in Übung kam. Beispiele bei Bernoulli II, 2 T. 35 Matidia (?) in Neapel, T. 40 Sabina (?) im Vatican, T. 44 Antoninus Pius in Neapel. — Der Hadrian des britischen Museums (Ancient Marbles in the brit. Mus. III T. 15) und der Antinous ebenda (Ancient Marbles XI T. 25) haben gebohrte Augen. Vgl. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 188 f. Irrtümlich führt I. W. Crowfoot (Some portraits of the Flavian age, Journal of hellenic studies XX (1900) S. 33 mit Anm. 1) als Beispiele für plastische Ausführung des Augensterns in vorhadrianischer Zeit den Kopf der Augustusstatue von Prima Porta und den Tiberius oder Claudius genannten Kopf aus der Sammlung Saburoff in Berlin (No. 392) an. Nach Bernoulli (a. a. O. II. 1. S. 27) sind an dem erstgenannten Kopfe „die Augen durch Vertiefung der inneren Winkel und durch Schärfe der Superciliarbogen plastisch belebt. Die Pupillen sind mit Meissel und Farbe angegeben.“ Am Gipsabguss erkenne ich nur die eingeritzte Linie, welche die Thränendrüse vom Augapfel sondert. Die Umrisslinien der Iris und der Pupille — auf Tafel 1 bei Bernoulli sichtbar — haben offenbar nur als Vorzeichnung für die Bemalung gedient. An dem Saburoff'schen Kopfe ist nur die Trennungslinie zwischen Thränendrüse und Augapfel angegeben, ähnlich, wie es auch an den beiden Knabenköpfen aus augusteischer Zeit in Berlin, dem früher fälschlich Marcellus genannten und dem Kopfe aus dem Itzinger'schen Vermächtnis (No. 399 b) beobachtet werden kann.

[40]) Bernoulli, Römische Ikonographie II, 3, S. 65, Münztafel II 1.

[41]) Auf die etwa lebensgrosse Marmorstatue eines Negers im Hofe des Nationalmuseums zu Neapel macht mich P. Arndt aufmerksam (Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen Serie II Nr. 541). Sie zeigt in den Körperformen keine Negermerkmale; der Kopf mit wolligem

Haar und spärlichem Bart erinnert ein wenig an den Marmorkopf. Doch handelt es sich wohl um ein dekoratives Werk, nicht ein Portrait. Kekule, der kürzlich die Figur sah, erklärt die Arbeit der schlecht erhaltenen Figur für gering, eine nähere Beziehung zum Marmorkopf für ausgeschlossen.

[42]) Vgl. H. Dessau, Prosopographia imperii Romani II S. 308. Dio Cassius 68, 32. Themistius or. XVI p. 250 (Dindorf). A. v. Domaszewski erkennt Lusius Quietus neben Trajan auf einem der Reliefs des Triumphbogens von Benevent (Jahreshefte des österr. archaeol. Instituts II S. 185 Fig. 93). Indess kann ich nicht finden, dass in den Zügen dieses Mannes etwas vom römischen Typus Abweichendes liege.

[43]) .... οὐδὲ Ῥωμαῖον ὄντα τὸν ἄνδρα ἀλλ' οὐδὲ Λίβυν ἐκ τῆς ὑπηκόου Λιβύης, ἀλλ' ἐκ τῆς ἀδόξου καὶ ἀπῳκισμένης ἐσχατιᾶς.

[44]) Die kunstgeschichtliche Ordnung der uns überkommenen Masse spätrömischer Portraits ist eine schöne Aufgabe, auf die Wickhoff hingewiesen hat, wie er überhaupt das Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, auf die Spuren selbständiger Entwickelung in der bildenden Kunst der Kaiserzeit aufmerksam gemacht und Gesichtspunkte der Betrachtung bezeichnet zu haben.

[45]) Auf den Vergleich mit Werken des Quattrocento ist näher eingegangen worden, weil Wickhoff in seiner glänzenden Darstellung der Entwickelung der römischen Kunst, um seine These von dem sie beherrschenden „Illusionismus" deutlich zu machen, von den Bildnissen dieser Zeit in Ausdrücken und Vergleichen spricht, die nur für einen Teil gelten können. Vgl. S. 11: „Eines hat man der römischen Kunst nie abzusprechen versucht, die Vorzüglichkeit ihrer Portraitkunst. Wer hat nicht in den Antikensammlungen Köpfe gesehen aus der Zeit von Vespasian bis zu Trajan, die in ihrer frappierenden Lebenswirkung und ihrer für einen besonderen Zweck erdachten, scheinbar flüchtigen Behandlung den besten Portraiten des Velasquez und Franz Hals zur Seite zu stellen sind? wer nicht empfunden, wenn die Processionen des Titusbogens an ihm vorüber zu ziehen scheinen oder die Schlacht vom Trajansforum vor seinen Augen wogt, dass er hier vor Werken einer neuen Kunst steht, die mit der griechischen nur mehr einen losen Zusammenhang hat?" Die Einschränkung des Lobes auf die Portraits der Zeit von Vespasian bis zu Trajan wird S. 36 einigermaassen zurückgenommen: „wenn auch im zweiten Jahrhundert die Büsten so sehr nach Eleganz streben, so hat die künstlerische Behandlung keine Rückschritte gemacht und noch im dritten Jahrhundert wurde meisterhaft portraitiert". An der gleichen Stelle werden wiederum Niederländer und Spanier zum Vergleich herangezogen. — Vielleicht ist deutlich geworden, dass dieser Vergleich auf unsere Köpfe nicht zutrifft, dass der Zusammenhang dieser Bildniskunst mit der griechischen enger ist, als Wickhoff glauben macht. Das Verständnis für das Organische, das klare plastische Gefühl, das ich hervorzuheben versucht habe, ist ein Erbe der griechischen Kunst.

JAHRESBERICHT.

Im abgelaufenen Jahre hat die Gesellschaft durch den Tod drei ihrer ordentlichen Mitglieder verloren, die Herren Professor Dr. Lehfeldt, Wirklichen Geheimen Ober-Regierungsrat Rommel und Dr. Wernicke. Verzogen ist Herr Dr. J. Jacobs, ausgetreten Herr Prof. Dr. Nausester. Als ordentliche Mitglieder wurden aufgenommen die Herren Dr. Helm, Dr. P. Meyer und Professor Dr. Sieglin. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 96 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Ascherson, Assmann, Bardt, Bartels, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Broicher, Brückner, Bürcklein, Bürmann, Conze (II. Vorsitzender), Corssen, Dahm, Dessau, Diels, Ende, Engelmann, Erman, Frey, von Fritze, Fritsch, Fuhr, Genz, B. Graef, P. Graef, von Groote, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Helm, Herrlich, Hertz, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirsch, Hirschfeld, Holländer, Hübner, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Kalkmann, von Kaufmann, Kekule von Stradonitz (Schriftführer), Kirchhoff, Kirchner, Köhler, Küppers, Freiherr von Landau, Lehmann, Lessing, von Luschan, Meitzen, F. Meyer, P. Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nothnagel, Oder, Oehler, Pallat, Pernice, Pomtow, von Radowitz, O. Richter, Rödiger, Rose, Rothstein, M. Rubensohn, Sarre, Schauenburg, Scheff, H. Schöne, R. Schöne (I. Vorsitzender), Schrader, Schröder, Schulz, Senator, Sieglin, Sommerfeld, Stengel, Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Vollert, Freiherr von Wangenheim, Weil, Weinstein, Wellmann, Wendland, von Wilamowitz-Moellendorff, Wilmanns, Winnefeld, von Wittgenstein. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Benjamin, E. Jacobs, O. Rubensohn, Samter, Schmidt.

ÜBER EIN BILDNIS DES PERIKLES IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN

EINUNDSECHZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

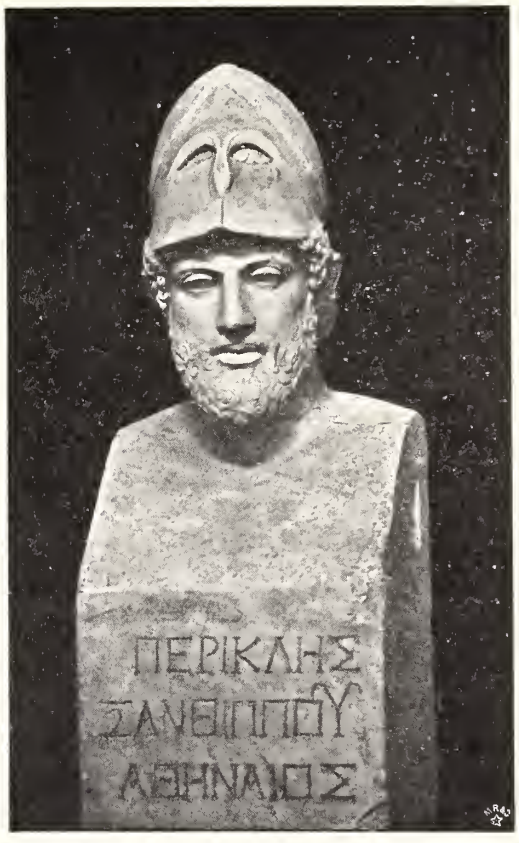
DER ARCHÆOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

REINHARD KEKULE VON STRADONITZ

MIT DREI TAFELN UND EINIGEN ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1901



Das Verhältnis, in dem die beiden Periklesbermen in London und im Vatikan zu einander und zu dem, wie wir wissen, von Kresilas gearbeiteten Bildnis stehen, ist in den letzten Jahren so eifrig und eindringend erörtert worden, dass ein neues, vor kurzem in den Besitz der Königlichen Museen gekommenes Bildnis des Perikles nicht nur in den Kreisen unserer Gesellschaft mit Freude begrüsst werden wird.

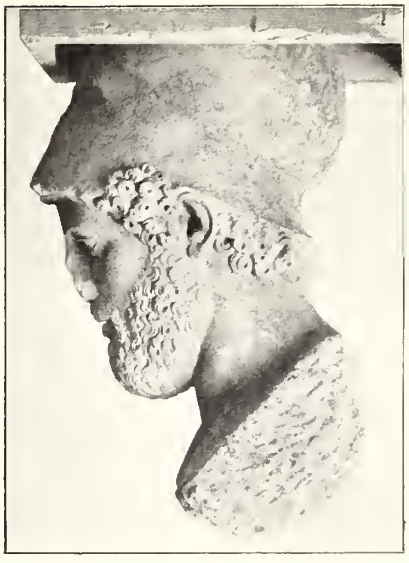
Der auf Tafel I und II abgebildete Kopf ist in Lesbos erworben und, wie kaum zu bezweifeln ist, ebendort aufgefunden worden, ohne dass ich in der Lage bin, genauere Angaben über den Ort und die Umstände des Fundes zu machen. Der Kopf ist nicht

aus erster Hand hierher gelangt, sondern durch die Vermittelung eines Freundes unserer Museen, der nicht genannt sein will, dem ich aber auch an dieser Stelle den schuldigen Dank zu wiederholen nicht unterlassen kann.

Die äusseren Angaben lassen sich auf wenige Worte beschränken, da der Zustand aus den Abbildungen ersichtlich ist.

Der Kopf, der aus pentelischem Marmor ist, wirkt lebensgross; er ist etwas weniges grösser als die Natur; die Gesichtslänge von dem unteren Ende des Bartes bis zum Haaransatz unter dem Helm beträgt etwas mehr als 20 cm. Er war zum Einsetzen bestimmt, wie der grosse rundliche, nach unten sich verjüngende, rauh gelassene Zapfen zeigt. Die drei Antotypien lassen die Form des Zapfens erkennen. Um sie deutlich zu machen, musste der Kopf umgedreht in eine Kiste gestellt und so photographiert werden. Die Vertiefung vorn in dem Bruststück ist nicht ursprünglich, nicht mit der Hand etwa zum Zweck der Befestigung hergerichtet, sondern der Marmor ist an dieser Stelle ausgesprungen. Der Sprung hat auf der Vorderseite Hals, Gesicht und Helm verschont; hinten erkennt man dieselbe schwache Schicht im Marmor an dem Riss, der von dem Helm in den Hals herabgeht. Nase und Helm sind am meisten auf der rechten Seite des Kopfs beschädigt. An der Rückseite sind Helm, Haar und Hals nicht genauer ausgearbeitet.

Der Kopf reiht sich als drittes Exemplar unmittelbar an den vatikanischen und den Londoner Hermenkopf an, mit denen er auch im Maassstab übereinkommt. Auch die einzelnen messbaren Hauptmaasse sind bei den drei Köpfen bis auf ganz geringfügige

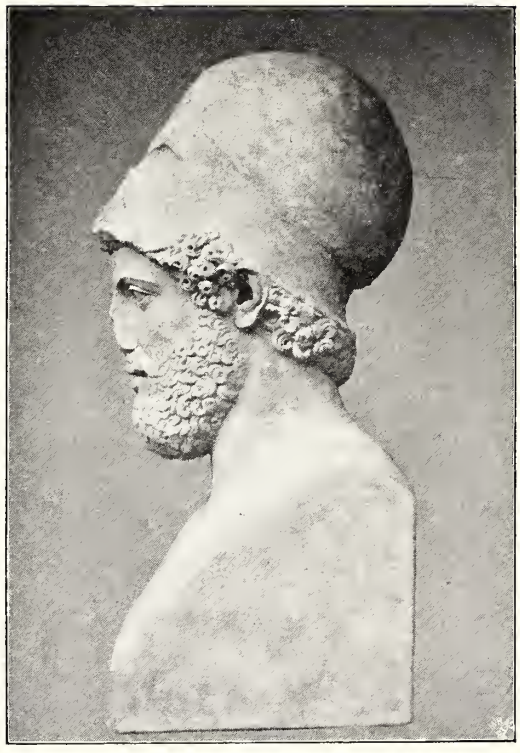


Unterschiede die gleichen. Es wird zu untersuchen sein, wie sich der Berliner Kopf zu den beiden andern verhält, ob und was wir aus ihm etwa neues lernen können, und es wird sich nicht vermeiden lassen, auf die Frage nach dem von Kresilas gearbeiteten Bildnis einzugehen, auf dessen Vorbild die vatikanische und die Londoner Herme allgemein und, wie ich nicht zweifle, mit Recht zurückgeführt werden. Zur bequemen Vergleichung sind die beiden Hermenköpfe in der Vorderansicht auf Tafel III mit dem Berliner Kopf zusammengestellt, der, wie sich ergeben wird, ebenfalls einer Herme angehörte und deshalb, um ihn aufstellbar zu machen, in ein hermenförmiges Schaftstück aus Gips eingelassen worden ist. Bei den hiernächst S. 6, 7 gegebenen Profilansichten ist die des vatikanischen Kopfs insofern unvollständig, als in dem Gipsabguss, der der Abbildung zu Grunde liegt, das Rückenstück nach einer bei den Formern nicht seltenen tadelnswerten Uebung leider weggelassen worden ist.

Bei dem Londoner Exemplar war der Kopf niemals von dem erhaltenen Hermenschaftstück getrennt, ergänzt ist die Nase[1]).

Mehr gelitten hat der Kopf der vatikanischen Herme, bei der der Schaft länger erhalten ist. Der Kopf war von der Herme abgebrochen und ist von moderner Hand aufgesetzt worden; er war ausserdem in sich auseinander geborsten, so dass der vordere

[1]) A. H. Smith A Catalogue of sculpture in the department of Greek and Roman antiquities, British Museum (London 1892) I Nr. 549 S. 289 „Restorations: Nose, and small parts of helmet". Friederichs-Wolters 481. Arndt-Bruckmann, Griechische und römische Porträts, Tafel Nr. 411. 412. Bernoulli, Griechische Ikonographie I (1901) Tafel X, S. 108 ff.



B

Teil mit dem Gesicht wieder mit dem Hinterkopf zusammengefügt werden musste. Ergänzt sind am Kopf der untere Teil der Nase und Teile des Helmes. Bei der Zusammenfügung und Ergänzung sind einige Stellen abgearbeitet und die Fugen verschmiert worden, und es sieht so aus, als ob dabei die ganze Vorderseite scharf gewaschen sei[2]).

Noch ein anderer Perikleskopf ist vorhanden in der Sammlung Baracco in Rom[3]). Ich werde den Kopf für eine Einzelheit anzuführen haben, im übrigen bei meiner Ver-

[2]) Helbig, Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I[2] (1899) S. 180f. Nr. 288. Arndt-Bruckmann Porträts, Tafel Nr. 413. 414, Bernoulli Ikonographie I Tafel XI, S. 108ff. Ueber den Zustand macht Arndt folgende Angaben: „Erhalten ist die ganze Herme, die die Inschrift . . . . . trägt. Der Schaft der Herme war in der Mitte gebrochen; der Penis ist verschmiert. Der untere Block der Herme ist neu; darüber am unteren Ende des alten, Spuren von roter Farbe. Der Kopf ist vom Hals, die Gesichtsmaske vom Hinterschädel einmal gebrochen gewesen. Ergänzt sind: Nasenspitze, Vorderteil des Visier und einige andere Stücke des Helms, die linke Schulter. Einzelnes ist geflickt, das Ganze stark geputzt. . .“

[3]) Collection Alexandre Castellani, Catalogue illustré (Rome 1884) Tafel 21, S. 131. Nr. 1083. Helbig et Baracco, La collection Baracco, Tafel 39. 39a, S. 37. Arndt-Bruckmann, Porträts, Tafeln Nr 415. 416.

V

I.

gleichung von ihm absehen dürfen. Ich will nicht bestreiten, dass er ein Bildnis des Perikles sein soll. Aber nicht nur kenne ich ihn weder im Original noch im Abguss, sondern so weit ich nach den photographischen Abbildungen urteilen kann, scheint mir die Ansicht richtig, dass er für die entscheidenden Fragen nicht verwendbar sei[4]).

[4]) Helbig a. a. O. „La tête Baracco exécutée d'une façon moins mécanique et plus fraîche que l'hermès du Vatican, semble se rapprocher d'avantage de l'original." Furtwängler, Meisterwerke S. 271: „Der schlecht erhaltene Kopf ist nur eine flüchtige Wiedergabe des Originales, der gegenüber das Verdienst jener treueren Copien (in London und im Vatikan) erst recht deutlich wird: das Charakteristische in der Bildung der Augen und des Haares ist fast ganz verwischt." Arndt a. a. O.: „Leider sehr schlecht erhalten. Die Copie scheint geschickt, aber nicht sehr treu gearbeitet gewesen zu sein; zur Rekonstruktion des Originals dürfte sie kaum in Betracht kommen. Die Benennung scheint mir sicher". Bernoulli, Ikonographie I S. 118f. „Der früher Castellanische Kopf . . . . auf ungeschickt gemachter moderner Herme mit langem Hals und herausstehendem Nacken. Sehr flüchtig gearbeitet und fast nur wie aus der Erinnerung copiert; dazu verstümmelt und verwittert. Die Gesichtsproportionen sind höher, das Oval des Helmes weniger zugespitzt, der Mund grösser, an der Stirn unter dem Helm tritt noch ein kleiner Kranz von Haaren hervor."

Ueber eine vierte Replik, die sich, wie ich von Bernoulli lerne, nach Theodor Schreiber in Villa Medici in Rom befinden soll, kann ich so wenig Auskunft geben, wie Bernoulli[5]). Ebensowenig auch über die von Visconti angeführte, die einst in einer römischen Villa gewesen sei[6]).

Die Londoner und die vatikanische Herme sind beide zur selben Zeit, 1781, und an derselben Fundstelle in Tivoli gefunden worden und haben zum erstenmal inschriftlich bezeugt das Bildnis des Perikles kennen gelehrt. E. Q. Visconti hat über die Ausgrabung, die zugleich eine ganze Reihe anderer inschriftlich bezeichneter Porträthermen, zum Teil leider ohne die zugehörigen Köpfe, ans Licht brachte, berichtet[7]). Er erzählt, dass man die vorzüglichere der beiden Periklesbermen für das vatikanische Museum bestimmt, die weniger gute Gavin Hamilton überlassen habe, aus dessen Besitz sie an Towneley und mit dessen Sammlung in das Britische Museum überging[8]). Im Gegensatz zu Viscontis Urteil hat lange Zeit hindurch unbestritten die Londoner Herme, deren

[5]) Th. Schreiber in seiner Anzeige von Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom, Göttinger gelehrte Anzeigen 1882 f. 616: „Aus Villa Medici vermisse ich eine Replik der bekannten Periklesbüste, welche ich 1876 beim Aufgang zum Wäldchen vor dem Belvedere sah.“ Bernoulli S. 109.

[6]) Museo Pio-Clementino VI S. 151 der kleinen italienischen Ausgabe. Er sagt, sie sei als Perikles durch die inschriftlich bezeichneten erkannt worden: « Un terzo erma di Pericle senza iscrizione sino allora incognita, ma resa poi chiaro con questa scoperta, esisteva già in una villa die Roma; ora più non vi si vede. » Zoegas Angabe, eine insehriftlich nicht bezeichnete Herme des Perikles sei im Vatikan, Welckers Zeitschrift S. 457, muss auf einen Irrtum beruhen. — Den Münchener Kopf, der früher als Perikles galt, wie ihn noch Brunn, Beschreibung der Glyptothek[5] (1887) S. 212 f. Nr. 157 und Collignon, Histoire de la sculpture II (1897) S. 133 nennen, hat Friederichs, Bausteine (1868), S. 125 Nr. 133 dem Perikles abgesprochen. Ebenso Furtwängler, Meisterwerke S. 271, Glyptothek S. 307 f. Nr. 299 und Bernoulli a. a. O. S. 111 f., während Arndt, Porträts zu Tafel Nr. 417. 418 an einen anderen Porträttypus des Perikles dachte.

[7]) Museo Pio-Clementino I zu Tafel VIII S. 47 ff. VI zu Tafel XXI. XXIII. XXV S. 129 ff. S. 137 f. XXIX S. 150 ff. An der letzten Stelle heisst es: « Il ritratto di questo illustre Ateniese . . . . si è dovuto agli scavi che la munificenza di Nostro Signore [Pius VI] fece proseguire a sue spese ne' colli Tiburtini, ove si congettura essere stato in antico la villa di Cassio, anche dopo che poteansi quei luoghi credere esauriti dalle ricerche e dai ritrovamenti fattivi già con gran fortuna da' privati ». Dazu in der Anmerkung: « Fu trovato vicino a Tivoli nello scavo altre volte ricordato della Pianella di Cassio, fatto proseguire a spese di Sua Santità dopo che altri vi avevano dissotterrato tanti monumenti che a suo luogo si sono accennati ».

[8]) « Contemporaneamente ne uscirono a luce due ermi di Pericle, il primo e 'l più singolare per arte e conservazione è rappresentato in questo disegno [Tafel XXIX]; ed ha nel pilastro la sua vetusta iscrizione del carattere stesso quadrato, con che abbiam veduto essere notate quelle de' sette savi [Pio-Clem. I zu Tafel VIII S. 48 ff.] . . . . . Il lavoro della testa è assai più elaborato e fino che non soglia essere ordinariamente negli ermi de' ritratti illustri, e la nobile semplicità dell' arte greca si mostra nell' immagine di quel grand' uomo » u. s. w. In der Anmerkung: « L'altro fu dato al sig. Gavino Hamilton in contraccambio degli ermi doppi editi sopra alla tav. XX [Homer und sog. Archilochos, besser Hesiod: vergl. Bernoulli Ikonographie S. 28] e XXIV [Bias und sog. Thales] ». Bei der Londoner Herme ist freilich die ganze Nase neu, bei der vatikanischen nur die Hälfte. Aber im übrigen kann sich bei dem Zustand der vatikanischen Herme das Lob besserer Erhaltung nur auf den vollständigeren Hermenschaft beziehen.

Inschrift nach der Form der Buchstaben beträchtlich älter ist als die ausführlichere auf der vatikanischen, für die bessere und dem gemeinsamen Vorbild treuere gegolten, wie sie auch durch Abgüsse am meisten verbreitet und dadurch genauer bekannt war[9]). Ebenso hat auch noch Furtwängler geurteilt, aber bereits für Einzelheiten, wie in der Behandlung des Bartes, die vatikanische Herme als glaubwürdiger in Anspruch genommen[10]). Mit voller Entschiedenheit hat zuerst Sauer die vatikanische Herme in ihrer Gesamtheit als dem Vorbild treuer bezeichnet[11]). Ihm sind Arndt[12]) und Bernoulli[13]) beigetreten.

Der Berliner Kopf scheint mir das Urteil Sauers lediglich zu bestätigen, jedesfalls was die stilistische Treue der einzelnen Formen angeht. Der Berliner Kopf macht einen altertümlicheren Eindruck als die beiden anderen und er steht dem vatikanischen sehr viel näher als dem Londoner. Ich versuche das Verhältnis im einzelnen darzulegen, indem ich die drei Köpfe mit L, V und B bezeichne.

In der Vorderansicht zeigt L, und ebenso V, das gestreckte Oval, das man ein schönes Oval zu nennen pflegt. Die Schläfen sind schmal gehalten, so dass der Gesamtumriss, oben schmal, an den Wangen breit, eine flüssige Bewegung erhält. B ist knochiger, derber und magerer, die Schläfen sind breit, nach den Wangen hin eher etwas eingezogen. L und V haben auf der Stirn zwei kurze, schräg herabgehende Falten, der Uebergang in die Nase ist etwas eingesenkt. B hat eine glatte Stirn, und der Uebergang zur Nase ist gerade. Bei L und V sind die Wangen ausgeglichen und fleischig, bei B springen die Backenknochen auffällig und breit hervor. Bei V sind die Augenhöhlen länger gestreckt als bei L und B, die Augen mehr geschlossen, die oberen Lider schwerer. Bei B ist eine auffallend starke Betonung des nach innen hinaufgezogenen unteren Augenlids, die bei L etwas gemildert, bei V, wenigstens in dem jetzigen Zustand, ganz verwischt ist. Der Mund ist bei L etwas mehr als bei V geöffnet, deutlich geöffnet bei B. Die Unterlippe ist bei L wulstiger, schwungvoller und weicher, bei V einfacher und strenger, ihr unterer Contur bildet einen geschlossenen Bogen. Ganz ebenso ist die Unterlippe bei B geformt. In der Anordnung von Haar und Bart zeigen alle drei Köpfe

[9]) Friederichs, Bausteine 103. Friederichs-Wolters 481, Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik I[3] (1881) S. 375 f. [I[4] (1893) S. 495 ist die vatikanische Herme als die beste bezeichnet] Kekulé, Jahrbuch VII (1892) S. 126. Göttinger gelehrte Anzeigen 1895 Nr. 8 S. 638. Winter, Griechische Porträtkunst (1894) S. 10 f. Collignon, Histoire de la sculpture Grecque II (1897) S. 133, Graef, Jahrbuch XII (1897) S. 85, Pfuhl, Römische Mitteilungen XVI (1901) S. 36.

[10]) Meisterwerke S. 271.

[11]) Verhandlungen der Philologenversammlung in Köln 1895 (Leipzig 1896) S. 159. Das sogenannte Theseion, S. 123 Anm. 4 S. 264.

[12]) Porträts zu Tafel Nr. 411 ff.

[13]) Ikonographie I S. 110 f. Schon Jahrbuch XI (1896) S. 108: „. . . schliesslich möchte man . . . fragen, ob jener ernste und keineswegs geistreiche Ausdruck des Londoner Kopfs denn wirklich unserer Vorstellung von Perikles besser entspreche und daher als authentischer zu betrachten sei, als der des vatikanischen mit der normalen Bildung des Mundes".

in allen Partieen eine durchgehende Uebereinstimmung bis ins einzelnste hinein; denn auch die Abweichungen bei L sind nur unbedeutend, wo z. B. die rechte Schnurbartspitze etwas länger und gerader herabgeht. Die Behandlung ist sehr peinlich bei B, freier aber flacher bei V, bei weitem am freiesten und bewegtesten bei L. Bei L sind die Linien des Helmes schön geschwungen mit anmutiger Kurve zwischen Vorder- und Oberteil. Die Helmaugen sind tief, ohne dass Haar in ihnen angegeben ist. Bei V ist der Helm länglicher und spitzer, sonst im ganzen mit B übereinstimmend. Bei B und V sind in den Helmaugen Haare angedeutet und zwar bei beiden in genau der gleichen Anordnung.

Die Profilansichten ergeben, wie nicht anders zu erwarten ist, im ganzen das gleiche gegenseitige Verhältnis wie die Vorderansichten. Doch ist einiges hervorzuheben. Die grössere Altertümlichkeit der Formen auch gegen V tritt bei B noch stärker hervor, besonders in den fest anliegenden, schneckenförmig gerollten Löckchen in Haar und Bart, dann durch den etwas weniges weiter herabgehenden Bart, durch den das Kinn länger erscheint. Bei B erscheint das Ohr weniger unnatürlich hoch, als bei V und L. In der Bildung selbst stehen diesesmal B und L enger zusammen. Bei V ist das Ohr breiter und fleischiger, bei L zierlicher und conventioneller, bei B individueller, das Ohrläppchen lang. Der obere Ohrrand ist bei allen drei Köpfen etwas umgebogen, am wenigsten gedrückt bei B. Die Entfernung zwischen der Nasenwurzel und dem Helm an der Basis des Hinterkopfes ist bei L etwas grösser als bei V und B.

Wenn man versucht den Eindruck des Ganzen zusammenzufassen, so ist bei L das Bestreben einer idealisierenden Auffassung nicht zu verkennen. Der Bildhauer hatte die Absicht, die Porträtzüge so zu gestalten, dass sie dem Bilde, das man sich von der Persönlichkeit des Perikles machte, möglichst gerecht würden. Er wollte ihn schön, bestrickend, schwungvoll darstellen. Fester, geschlossener, männlicher, kraftvoller ist V. Dieselbe Charakteristik hat, wenn er überhaupt an dergleichen dachte, vielleicht auch bei B dem Bildhauer vorgeschwebt, ohne dass es ihm gelungen ist, sie in derselben Weise zum Ausdruck zu bringen. Er ist weniger frei in seinen Ausdrucksmitteln, peinlicher und kleinlicher in der Wiedergabe der einzelnen Formen. Aber man hat ohne weiteres den Eindruck, dass er in der intimen Wiedergabe der Formen treuer ist; sie erscheinen individueller belebt und im einzelnen reicher durchgebildet nicht nur wie bei L, sondern auch als bei V. Bereits bei L haben Friederichs und mit ihm Wolters noch Nachwirkungen des altertümlichen Stils in den Augen, dem kurzgelockten Haupthaar und dem flach anliegenden Bart, auch in dem Hochstehen der Ohren erkannt. Deutlicher ist diese Nachwirkung bei V, am schärfsten und bestimmtesten bei B. Endlich kann man bei B mit seiner zugleich ausführlichen und knappen scharfen Durchbildung unmöglich verkennen, dass die erste Vorlage in Bronze gearbeitet war. Auch V führt

darauf, aber ist etwas marmormässiger. Am meisten in Marmor übersetzt ist L, auch darin wieder die freieste und selbständigste Nachbildung.

Noch habe ich einen auffälligen Unterschied zwischen L auf der einen Seite, B und, wenigstens in dem gegenwärtigen Zustand, V bisher zu besprechen absichtlich verschoben, nämlich die Verschiedenheit der Haltung und zwar deshalb, weil dies nicht geschehen kann, ohne auf die Frage nach dem Vorbild, das L, V und B zu Grunde liegt, näher einzugehen.

Dass im Altertum Bildnisse des Perikles vorhanden waren, würden wir, auch wenn uns kein einziges erhalten wäre und die litterarische Ueberlieferung davon schwiege, als selbstverständlich betrachten dürfen. Aber wir besitzen auch bestimmte Nachrichten.

Freilich mit den Versen des Christodor über eine angebliche oder wirkliche Statue des Perikles ist nichts anzufangen[14]) und ebensowenig damit, dass unter den Gemälden des Aristolaos, des Sohnes und Schülers des Pausias, ein Perikles genannt wird[15]). Einer Erörterung bedürfen die Angaben des Plutarch[16]). Wie er erzählt, hatte Perikles bei im übrigen tadelloser Körperbildung einen auffällig hohen Kopf und wurde deshalb von den Komödiendichtern verspottet. Deshalb hätten ihn die Künstler behelmt dargestellt, um diesen Schönheitsfehler zu verbergen. Plutarch hat ohne Zweifel Perikleshermen eben derselben Art vor Augen gehabt, wie wir sie besitzen, und bei denen ebenso wie bei den unsrigen das Haar in den Helmaugen zu sehen war. Sein Schluss ist nicht richtig.

E. Curtius hat bemerkt, nicht um den langen Kopf zu verdecken seien die Bildnisse des Perikles behelmt, sondern um ihn dadurch als Strategen zu bezeichnen[17]). Jedesfalls waren behelmte Porträts von Strategen und wohl auch von anderen Männern, für die der Helm angemessen war, so allgemein üblich, dass es nicht nötig ist, einen

[14]) Ekphrasis 117:

Ἠγησάμην δ᾽ὁρόων σε Περικλέες, ὅττι καὶ αὐτῷ
χαλκῷ ἀναυδήτῳ δημηγόρον ἦθος ἀνάπτεις,
Ὡς ἔτι Κεκροπίδῃσι θεμιστεύων πολίηταις
Ἢ μόθον ἐντύνων Πελοπήιον.

Vergl. Welcker A. D. V. S. 57ff., K. Lange, Rhein. Museum N. F. XXXV S. 110ff. Fr. Baumgarten, De Christodoro poeta Thebano (Bonn 1871) S. 14ff. Genethliakon zum Buttmannstage (Berlin 1899) S. 48ff.

[15]) Plinius XXXV, 137. „Pausiae filius et discipulus Aristolaus e severissimis pictoribus fuit, cuius sunt Epaminondas, Pericles, Media, Virtus, Theseus, imago Atticae plebis, boum immolatio.“ Brunn, Künstlergeschichte II S. 154.

[16]) Pericles 3. 31.

[17]) Archäologische Zeitung 1760 S. 39f. Nach einer anderen als der anekdotenhaften Erklärung des Helms suchte schon Emil Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 406f. Curtius' Deutung ist jetzt, soviel ich sehe, allgemein angenommen. Vergl. ausser den Besprechungen der Periklesherme F. Dümmler, Kleine Schriften II S. 121: „. . . . der korinthische Helm . . . . scheint im fünften Jahrhundert Abzeichen der Strategen gewesen zu sein.“

ganz besonderen Grund für den Helm bei Perikles aufzusuchen. Und wenn die Absicht gewesen wäre, den langen Kopf zu verdecken, so hob die auffällige Angabe der Haare in den Helmaugen den Kunstgriff zum guten Teil wieder auf[18]). Vielmehr erhält der Beschauer dadurch, dass so hoch über der Stirn zwischen dem glatten Helm das Haar zusammenhangslos und vereinzelt wieder sichtbar wird, den täuschenden Eindruck, als ob der Kopf viel höher sei, als er wirklich ist. Auch bei einem normal gebauten Kopf wird, wenn man oben hereinsieht, an diesen Stellen das Haar durch die Helmaugen hindurch sichtbar werden, dagegen auch bei einem besonders hohen Kopf mit starkem Haarwuchs sich nicht so weit vor zwischen die Helmangen eindrängen. In der archaischen Kunst sind nicht selten Einzelheiten, die der Beschauer für gewöhnlich nicht bemerkte, der Natur entsprechend genau und sorgfältig ausgearbeitet. Dieser sorgsamen Weise würde die Angabe des Kopfhaares nach einem kleinen Zwischenraum unter den hohlen Helmaugen sehr wohl entsprechen, und ich vermute, dass dies in der älteren Kunst üblich war, obwohl ich bisher kein Beispiel dafür anführen kann. Denn bei dem schönen, sehr bronzemässig aussehenden Kopf in der Münchener Glyptothek, der früher für echt archaisch galt[19]), sind diese Teile ergänzt[20]).

Bei den späteren Copien von behelmten Köpfen haben sich die Bildhauer meist damit begnügt, entweder die Helmaugen glatt zu schliessen oder der Schattenwirkung zuliеb die Höhlung beizubehalten, aber eine Andeutung des Haares in dem einen wie dem andern Falle unterlassen. Es ist nicht wahrscheinlich, dass sie bei dem glatten Schliessen etwa an das Sichtbarwerden einer Lederkappe gedacht oder auf die Mithilfe von Farbe zur nachträglichen Angabe des Haares gerechnet haben sollten, das flach zwischen den Rändern der Helmangen eingeklemmt, unter keinen Umständen der Natur entsprechen kann. Wenn sich die ganz äusserliche Angabe des Haares gerade bei den Periklesköpfen findet, so ist das ohne Zweifel dadurch veranlasst, dass man den durch die Komödiendichter bekannten anekdotenhaften Zug deutlich vor Augen sehen wollte, und insofern spricht allerdings diese auch bei dem Baraccoschen Kopf wiederkehrende

[18]) Vergl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 273. Bernoulli, Ikonographie, S. 111.

[19]) Brunn, Beschreibung der Glyptothek[5] (1887) S. 48, No. 40. Friedrichs-Wolters No. 232. Für nicht echt altertümlich, sondern für die Copie eines echt altertümlichen Werkes erklärt ihn, wie ich glaube mit Recht, Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek (1900) S. 53ff. No. 50.

[20]) Arndt Porträts zu No. 411ff. Furtwängler a. a. O. S. 53.

Von den äginetischen Giebelfiguren haben der vor der Athena liegende und der troische Vorkämpfer zurückgeschobene Helme, der erstere einen Helm mit zum Teil offenem Visier und hier ist, wie es nicht anders sein kann, unter der Oeffnung des Visiers das Haar genau und sorgfältig ausgeführt. Der Vorkämpfer hat den sogenannten korinthischen Helm. Ich kann nicht angeben, ob etwa hier, obwohl kein Betrachter eine solche Einzelheit bemerken konnte, das Haar innerhalb der Helmaugen angedeutet ist. Denn der Abguss kann dabei trügen und bei der Aufstellung des Abgusses in unserem Museum ist es nicht möglich, den Sachverhalt mit Sicherheit festzustellen.

Besonderheit dafür, dass in ihm ein Perikleskopf gemeint ist. Das L, B und V gemeinsame Original wird in der von mir vorausgesetzten Weise der älteren Kunst die Helmaugen offen und hohl und in ihnen durch kurzen Zwischenraum getrennt die ausgearbeiteten Haare aufgewiesen haben. Daraus sind bei L die hohlen Helmaugen ohne Angabe des Haares, bei V und B die geschlossenen Helmaugen mit der äusserlichen schematischen Angabe der Haare geworden.

Plutarch berichtet weiter, auf dem Schild der Parthenos habe Phidias in dem Kampf mit den Amazonen die Porträts von sich selbst und von Perikles angebracht: ἡ δὲ δόξα τῶν ἔργων ἐπίεζε φθόνῳ τὸν Φειδίαν, καὶ μάλισθ' ὅτι τὴν πρὸς Ἀμαζόνας μάχην ἐν τῇ ἀσπίδι ποιῶν αὐτοῦ τινα μορφὴν ἐνετύπωσε πρεσβύτου φαλακροῦ πέτρον ἐπηρμένου δ' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν, καὶ τοῦ Περικλέους εἰκόνα παγκάλην ἐνέθηκε μαχομένου πρὸς Ἀμαζόνα. τὸ δὲ σχῆμα τῆς χειρὸς ἀνατεινούσης δόρυ πρὸς τῆς ὄψεως τοῦ Περικλέους, πεποιημένον εὐμηχάνως οἷον ἐπικρύπτειν βούλεται τὴν ὁμοιότητα παραφαινομένην ἑκατέρωθεν. Die Nachricht, dass Phidias sein eigenes Porträt auf dem Schilde angebracht habe, kehrt mehrfach, verschieden gewendet wieder. Perikles wird dabei ausser bei Plutarch nur noch einmal genannt, in dem kurzen Satz bei Dion Chrysostomos[21]). Auf den unzulänglichen und willkürlich auswählenden Nachbildungen des Schildes erkennt man die beiden Figuren, die Plutarch gemeint haben muss[22]). Dass sie wirklich die Porträtzüge des Phidias und Perikles an sich getragen hätten, hat A. H. Smith[23]) bezweifelt und Furtwängler[24]), dem Bernoulli[25]) folgt, in Abrede gestellt. Wenigstens auf dem Strangfordschen Schild ist der für Phidias erklärte kahlköpfige Mann eine auffällige und charakteristische Gestalt

[21]) Die Nachweise bei Michaelis, Parthenon S. 268ff. Arx Athenarum a Pausania descripta[3] (1901) S. 58f.

[22]) Conze, Archäologische Zeitung 1865, S. 33ff. O. Jahn, Aus der Altertumswissenschaft, S. 216ff. Michaelis, Parthenon S. 283f. Schreiber, Parthenos (Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Leipzig 1883) S. 599ff.

[23]) A. H. Smith, Catalogue I S. 99 No. 302 ". . . This story is probably of late origin and invented to account for two characteristic figures on the shield."

[24]) Meisterwerke S. 75f. Ich führe die Schlusssätze an: „Wie schlecht es aber mit den Porträts überhaupt bestellt ist, lehrt am besten das, was über Perikles' Bild (bei Plutarch) berichtet und durch die Nachbildung bestätigt wird; der erhobene Arm durchschnitt quer das Gesicht, es zum grössten Teil verdeckend; das sei eine besondere Schlauheit des Künstlers, sagte man, der dadurch die Aehnlichkeit habe verbergen wollen. Von einer wirklichen Aehnlichkeit konnte also offenbar gar keine Rede sein. Den Anlass zu der ganzen Faselei wird der etwas individuell gebildete alte Mann gegeben haben; sah man ihn für Phidias an, so musste der Krieger daneben natürlich Perikles sein, wenn auch sein Gesicht fast ganz verdeckt war. Jener alte Mann scheint aber, worauf manches hindeutet, ein im polygnotischen Kreis überhaupt beliebter Typus gewesen zu sein; er dient zur Abwechslung mit den jugendlichen Gestalten, und in der Amazonomachie war der rüstige Greis eine besonders passende Figur, um zu zeigen, dass die Athener alle, jung und alt, in patriotischer Hingebung den eingedrungenen Feind von sich abwehren."

[25]) Bernoulli, Ikonographie I S. 116f.

von wie es scheint recht individuellen Gesichtszügen, bei denen wie bei der ganzen Gestalt das Vorbild doch nur sehr unvollkommen wiedergegeben sein kann, so dass z. B. auch eine genaue Bestimmung des Lebensalters unsicher bleiben möchte. Gewiss sind viele angebliche Künstlerporträts und angebliche Porträts ihrer Freunde auf neueren Kunstwerken apokryph und nur willkürliche und anekdotenhafte Benennungen. Aber ebenso oft und noch viel öfter ist es zweifellos, dass die Künstler einzelnen Figuren in ihren Darstellungen solche Porträtzüge verliehen haben, und auf Gemälden sind die Selbstporträts ohne weiteres kenntlich. Warum sollen antike Künstler nicht das gleiche gethan haben? Ich halte es an sich für ganz glaublich, dass Phidias einem der gegen die Amazonen kämpfenden Athener seine eigenen Porträtzüge verliehen habe. Dagegen scheint mir der Einwand gegen Perikles ohne weiteres einleuchtend und zwingend. So wie die Nachbildungen des Schildes den sogenannten Perikles in Uebereinstimmung mit Plutarchs Angaben zeigen, konnte man unmöglich eine Porträtähnlichkeit des Gesichtes erkennen und die willkürliche Benennung war nur eine Folgerung aus dem wirklichen oder vermeintlichen Selbstporträt des Phidias. Wenn die Nachricht von den beiden Porträts stets gemeinsam als Ganzes wiederkehrte, würde ich glauben, dass sie als Ganzes zu verwerfen sei. Meistens aber ist nur von dem Bildnis des Phidias die Rede, und wenn auch das Gespinnst von Anekdoten, die sich daran angesetzt haben, gewiss nicht als Beweis gelten kann, so scheint es mir vorsichtiger, für Phidias die Möglichkeit der richtigen Ueberlieferung noch offen zu halten.

Auf festeren Boden und zu den wirklichen Bildnissen des Perikles führen die Nachrichten bei Plinius und Pausanias.

Plinius führt an einer viel besprochenen Stelle ein Bildnis des Perikles von Kresilas an[26]). „Cresilas (fecit) volneratum deficientem in quo possit intellegi quantum restet animae et Olympium Periclen dignum cognomine, mirumque in hac arte est quod nobiles viros nobiliores fecit.“ Danach galt dieses Porträt des Perikles für vorzüglich und als charakteristisch für die ältere ins typische gehende und dadurch idealisierende Porträtbildnerei des fünften Jahrhunderts im Gegensatz zu Demetrios, von dem es bei Quintilian heisst: „tanquam nimis in veritate reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior“, und zu Lysipps Bruder Lysistratos, von dem Plinius sagt: „hic et similitudines reddere statuit, ante eum quam pulcherrimas facere studebatur“[27]). Aus dem Zusammenhang bei Plinius geht hervor, dass das Bildnis des Perikles aus Erz war, weil von Erzbildnern die Rede ist. Ueber die Darstellung im einzelnen lässt sich aus

[26]) XXXIV, 14, 74.

[27]) Quintilian Inst. orat. XII, 10, 9. Plinius XXXV, 44, 153. Vergl. meine Ausführungen Archäol. Jahrbuch 1893 S. 44 ff. Winter, Archäol. Jahrbuch 1890 S. 152 ff. und Griechische Porträtkunst (Berlin 1894), über den Zeitcharakter der Porträts Conze, Archäol. Zeitung 1868 S. 1 f.

seinen Worten nichts entnehmen. Nur wird man unwillkürlich an eine Statue denken, nicht etwa eine Porträtherme, da Plinius in dem ganzen Abschnitt, dem die Nachricht angehört, nur grössere Kunstwerke anzuführen scheint[27a]).

Pausanias spricht zweimal von einem auf der athenischen Akropolis befindlichen Bildnis des Perikles[28]). Zuerst sagt er: Ἔστι δὲ ἐν τῇ Ἀθηναίων ἀκροπόλει καὶ Περικλῆς ὁ Ξανθίππου καὶ αὐτὸς Ξάνθιππος, ὃς ἐναυμάχησεν ἐπὶ Μυκάλῃ Μήδοις· ἀλλ' ὁ μὲν Περικλέους ἀνδριὰς ἑτέρωθι ἀνάκειται, τοῦ δὲ Ξανθίππου πλησίον ἕστηκεν Ἀνακρέων ὁ Τήιος κτλ., dann, einige Kapitel später: Δύο δὲ ἄλλα ἐστὶν ἀναθήματα, Περικλῆς ὁ Ξανθίππου, καὶ τῶν ἔργων τῶν Φειδίου θέας μάλιστα ἄξιον Ἀθηνᾶς ἄγαλμα, ἀπὸ τῶν ἀναθέντων καλουμένης Λημνίας, und es ist freilich ganz unsicher, aber doch nicht unnatürlich, zu vermuten, dass er ausser der Verwandtschaft noch einen andern Anlass gehabt haben könnte, bereits an der ersten Stelle die Statue des Perikles zu nennen.

Pausanias macht hier so wenig wie bei den Bildnissen des Xanthippos, des Anakreon und so vielen anderen Werken, Statuen und Gruppen den Künstler namhaft. Wenn wir bei Plinius von einem berühmten Bildnis des Perikles lesen und durch Pausanias lernen, dass ein Bildnis des Perikles auf der Akropolis aufgestellt war, so drängt sich die Vermutung auf, dass es sich um ein und dasselbe Werk handele und der von Pausanias nicht genannte Künstler eben Kresilas war. So hat man allgemein geschlossen, da die vorhandenen Perikleskköpfe auf ein in Perikles' Zeit entstandenes Vorbild zurückweisen, hat man weiter geschlossen, dass sie Nachbildungen jenes berühmten Bildnisses von der Hand des Kresilas seien[29]). Man hat dabei früher ohne weiteres als selbstverständlich betrachtet, dass das auf der Akropolis aufgestellte Werk des Kresilas eine Erzstatue war, deren Kopf die uns erhaltenen Hermen wiedergeben.

Widerspruch hat Furtwängler in einer scharfsinnigen Darlegung erhoben und angenommen, dass bereits das Werk des Kresilas selbst nur eine Herme gewesen sei.

[27a]) Bernoulli, Ikonographie I S. 110.

[28]) I, 25. 28.

[29]) Seit Bergk, Zeitschrift für Altertumswissenschaft 1845 Nr. 121 S. 962. Brunn, Künstlergeschichte I S. 262. Friederichs, Bausteine (1868) S. 124 f. Nr. 103. — Visconti hat durch einen sonderbaren Zufall die Pliniusstelle übersehen und leitet die Hermenköpfe von dem Schildporträt ab. — Ueber Kresilas: Brunn, Künstlergeschichte I S. 260 ff. 303 f. Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer S. 36 ff. Nr. 43—47 (Ausser der gleich zu besprechenden Inschrift Lolling-Wolters 55 ist noch hinzugekommen die aus Delphi Bulletin de correspondance hellénique 1894 S. 181: « Une base portant la signature de Crésilas de Kydonia, dont aucune œuvre encore n'avait été signalée à Delphes »). Furtwängler, Meisterwerke S. 268 ff. mit einigen Gegenbemerkungen von mir, Göttinger gelehrte Anzeiger 1895 S. 636 ff. Collignon, Histoire de la sculpture Grecque II S. 132 ff. Sauer, Verhandlungen der Kölner Philologenversammlung 1895 (Leipzig 1896) S. 159 ff. Das sogenannte Theseion S. 217 ff. 264. Graef, im archäol. Jahrbuch 1897 S. 81 ff.

Auf der Akropolis von Athen ist im Jahre 1888 das Bruchstück einer Basis mit dem Rest einer Inschrift gefunden worden[30]), deren Wortlaut Lolling folgendermassen ergänzt hat:

Περ]ικλεος
Κρεσ]ιλας εποιε

„Wenn diese (Inschrift) — so lautet der entscheidende Satz Furtwänglers — wie es das wahrscheinlichste ist, die Mitte des Basisblockes einnahm, so ergiebt sich, dass dieser nur circa 40 cm breit war. Dazu passt auch die Kleinheit der Buchstaben. Eine so beschränkte Basis konnte aber keine Statue, sondern nur eine Herme tragen.“ Dazu die Anmerkung: „Die Breite des Londoner Hermenschaftes beträgt 28 cm, würde also zu einer Basis von circa 40 cm sehr wohl passen.“

So bündig und bestechend dieser Schluss scheint[31]), so stehen doch allerlei Schwierigkeiten entgegen, wie zuerst Bernoulli im Jahre 1896[32]) und dann in zum Teil veränderter Begründung in diesem Jahr entgegengehalten hat[33]).

---

[30]) Athenische Mitteilungen 1888 S. 441. Δελτίον 1889 S. 36 C. I. A. IV, 1 S. 154 Nr. 403a Lolling-Wolters, Katalogos 55.

[31]) Beigestimmt haben Arndt, Porträts zu Nr. 411 ff. und, wie ich aus der neuen Ausgabe der Arx Athenarum a Pausania descripta ersehe, Michaelis, der S. 12, zwischen den Jahren 444 und 440 anführt: « Periclis herma a Cresila factus ».

[32]) Archäologisches Jahrbuch 1896 S. 107 f.

[33]) Ikonographie I S. 109 f.

Zunächst verneint Bernoulli, dass die Inschrift notwendig in der Mitte der Basis gestanden haben müsse. „Die Inschrift kann . . . . ganz gut auf der rechten Hälfte des Blockes gestanden haben, so dass man frei ist, der Basis jede beliebige Breite zu geben.“ Besondere Inschriftbasen für Hermen seien überhaupt gar nicht üblich. „Die Inschrift wurde bei den Hermen auf den Schaft gesetzt oder, wo dieser fehlte, auf den unteren senkrecht abgemeisselten Rand der Brust. In der That spricht denn auch Pausanias offenbar nicht von einer Herme, sondern von einer Statue. Er zählt in einem Atemzug die Bildnisse des Perikles, des Xanthippos, des Anakreon auf, von denen der letzte wie im Rausche singend, also sicher in Statuenform dargestellt war. Das des Perikles nennt er ausdrücklich ἀνδριάς, was in diesem Zusammenhang von keinem Unbefangenen anders als Statue gefasst werden kann“.[34])

In der zweiten Besprechung hat Bernoulli zugegeben, dass bei der symmetrischen Anordnung der Buchstaben auf zwei Zeilen, wie sie sich durch die Lollingsche Ergänzung ergebe, eine seitliche Stellung der Inschrift sonderbar wäre, übrigens würde die Basis, wenn das κ in Περικλέους in der Mitte stand, nicht 40, sondern, nach Studniczka, 44 cm breit sein und die Lollingsche Ergänzung, auf der die Berechnung ruhe, sei keineswegs ganz sicher. Eine Basis von 44 cm sei für ein Statue gerade ausreichend und dass die Basis, deren Rest gefunden worden ist, eine Statue getragen habe, gehe auch aus einem am Rande sichtbaren Zapfenloch von 3 cm Durchmesser hervor, das bei einer Feldherrnstatue leicht als Einsatzstelle eines Speers erklärt werden könne.

[34]) Vergl. M. Fraenkel, De verbis potioribus quibus opera statuaria Graeci notabant (Berlin 1873) S. 29 ff.

In seinen Zusätzen zu Lollings Katalog des athenischen epigraphischen Museums hat Wolters gegen Furtwänglers Schluss eingewendet:

1. Es konnte auf der Basis eine weniger als lebensgrosse Statue stehen.

2. Pausanias nennt das Werk des Kresilas ἀνδριάς.

3. Die Inschrift konnte rechts stehen, mit Verweis auf Lolling 71 = Loewy 52.

4. Vor allem ist Lollings Ergänzung der Inschrift nicht sicher. Der im Genetiv alleinstehende Name Περικλέους ohne Vatersname ist ungewöhnlich. Man wird besser ergänzen ὁ δεῖνα ἀνέθηκε τοῦ . . . ικλέους. Κρησίλας ἐποίει.

Hauptsächlich der letzte Einwand scheint mir entscheidend. Indes habe ich mich bei der Wichtigkeit der Sache an Herrn Dr. von Prott mit der Bitte um nähere Angaben über den Zustand des Basisfragmentes gewendet. Er war so freundlich, mir einen Abklatsch der Inschrift und die Photographien von Vorder- und Oberseite des ganzen Fragmentes zu besorgen, nach denen die hier mitgeteilten Abbildungen hergestellt sind. Er hat diese Sendung, ausser mit den äusseren Angaben, mit Bemerkungen begleitet, die „zur Beurteilung des schwierigen Falles, den er einmal mit Heberdey und Preuner zusammen durchgesprochen habe, von Nutzen sein könnte“. Ich hebe auch aus diesen einige Sätze heraus.

„Rechte obere Ecke einer Basis pentelischen Marmors von 28 zu 18 cm; links, hinten und unten gebrochen, unten, wie es scheint, zugehauen, zu späterer Verwendung (Mörtelreste). Die Bruchflächen zeigen nichts bemerkenswertes. Oberseite und rechte Seitenfläche einfach glatt. Auf der Oberseite am rechten Rande ein 3 cm tiefes rundes Loch von 2,5 cm Durchmesser, das vom vorderen Rande 8,5 cm, vom rechten Rande 2,7 cm entfernt ist. — Rechts ist beendet, nicht etwa Anschlussfläche. — Buchstaben 1,5 cm bis 2 cm hoch, nicht sehr sorgfältig, beide Zeilen von derselben Hand; στοιχηδόν wie es scheint.“

„Drei Buchstaben nach εποιε haben nicht genügend Raum, und ἐποίεσε (z. B. Lolling-Wolters 65. 90) ist doch recht ungewöhnlich. Ausserdem müsste, trotz der Zerstörung, von der untern Hasta des ε, das sehr stark gespreizt ist, ein Rest zu sehen sein. Also ist Lollings ἐποίε sicher. Da die Inschrift zunächst den Anschein erweckt, dass die Buchstaben στοιχηδόν wenigstens beabsichtigt sind, so legt dies ja die Lollingsche Ergänzung recht nahe. Aber der einfache Genetiv ist unerklärt und unerklärbar, selbst wenn man sich wegen der Berühmtheit des Mannes nicht stossen würde[31a]). Dies schien uns der Ausgangspunkt sein zu müssen. Nun ist natürlich möglich, was Wolters erwähnt ὁ δεῖνα ἀνέθηκε τοῦ . . . . ικλέους. Κρησίλας ἐποίε, z. B,

ΔΕΜΕΤΡΙΟΣ ΑΝΕΘΕΚΕΝΟΙΥΣΙΚΙΕΟΣ
ΚΡΕΣΙΙΑΣΕΓΟΙΕ

[31a]) [Lolling verweist auf die Inschrift des Aristionstele, ein Beispiel, das mir für diesen Fall nicht zuzutreffen scheint.]

Die Stellung der Künstlerinschrift wäre etwas auffallend, aber allerdings kommt das auch vor, z. B. Löwy 52. Mithin lässt sich ein wirkliches Argument gegen Wolters nicht vorbringen. Der einzige Anhalt bleibt, dass auf einer Basis eines Werkes des Kresilas sich der Rest eines Namens findet, der zu Perikles ergänzt werden kann. Will man aber diese Verbindung aufrecht erhalten, so muss wohl die Ergänzung, wie Heberdey vorschlug, modificiert werden. Der Genetiv, der für sich allein unhaltbar ist, würde erklärbar nach Analogie der Kononbasis C I A II 1360. Κόνων Τιμοθέου. Τιμόθεος Κόνωνος. Danach könnte man ergänzen:

Περικλῆς Ξανθίππο. Ξάνθιππος Περ]ικλέος
Κρεσ]ίλας ἐποίε.

Dann wäre links ein weitererer Block anzunehmen und Pausanias hätte den Sohn nicht berücksichtigt, wie er ja auch den Künstler nicht nennt und sich nur den einen berühmten Namen notiert . . . Bei Lollings Ergänzung kommt man auf etwa 44 cm Breite, was übrigens wohl sogar für eine Statue in Lebensgrösse genügen würde. Das Loch in der Oberseite, das doch wohl nur von der Einzapfung des linken Fusses herrühren kann, ist auffallend nahe dem rechten Rand. — Mir scheint, im günstigsten Falle muss man sagen: non liquet. Im allgemeinen ist die grössere Wahrscheinlichkeit doch wohl für die Wolterssche Annahme."

Nach dem allem ist wenigstens eins klar. Auch für den Fall, dass die Basis, von der das Bruchstück herrührt, das von Pausanias erwähnte Bildnis des Perikles getragen haben sollte, würde dies nicht eine Herme, sondern eine Statue gewesen sein.

Die Londoner Periklesherme zeigt den Kopf nach seiner linken Seite geneigt, bei der vatikanischen sitzt er ziemlich gerade, nur wenig bewegt auf. Meist hat man wohl angenommen, dass in der Londoner Herme die Kopfhaltung der vorbildlichen Statue bewahrt, in der vatikanischen nach der für Hermen üblicheren Weise verändert worden sei. Im Zusammenhang seiner durch die Inschriftbasis veranlassten Vorstellung hat Furtwängler für die von ihm vorausgesetzte Periklesherme auf der Akropolis dieselbe Kopfhaltung angenommen wie bei der Londoner Herme und geglaubt, dass die vatikanische ursprünglich dieselbe Haltung gezeigt habe. „An dem vatikanischen Exemplar war der Kopf gebrochen; ein Stück des Halses ist ergänzt. Der Hals ist hierbei etwas zu kurz gekommen, und die eigentümliche Haltung des Kopfes — und mit ihr ein Hauptreiz des Werkes — ist verloren gegangen."

Bei der Londoner Herme ist, wie man sich an der Profilansicht überzeugen kann, der Uebergang vom Kopf in den Rücken so ungeschickt und geradezu stümperhaft, dass man kaum begreift, wie sich derselbe Bildhauer, der den schönen Kopf gearbeitet hat, mit dieser rohen Ueberleitung begnügen konnte. Sie lässt sich nur damit erklären, dass er die Haltung des statuarischen Vorbildes wohl oder übel auf die Herme übertrug.

Den Kopf der vatikanischen Herme kann man sich bei einem statuarischen Vorbild sehr wohl in der Bewegung der Londoner Herme denken. Dass er bei der vatikanischen Herme selbst ursprünglich so wie bei der Londoner aufgesessen haben könne, halte ich nicht für wahrscheinlich. Freilich scheint der rechte Kopfnicker etwas abgearbeitet, und die Fuge ist nicht glatt und rein, sondern ungleich ausgefüllt, so dass eine Einbusse an Masse hier stattgefunden haben mag. Aber diese Einbusse kann nur geringfügig gewesen sein, denn hinten und auf der linken Seite des Kopfes stimmen die Fugen zum Teil ziemlich nahe überein. Ein wirkliches Zwischenstück, das die Haltung so stark verändert haben könnte, habe ich nicht bemerken können. Denn die kleinen modernen Zwickelstückchen, die auf beiden Seiten vom Hals in den Bart hinein übergreifen und die man auch auf den Arndtschen Tafeln Nr. 413. 414 zum Teil erkennen kann, sind dafür ohne Belang. Aber selbst wenn ich mich in dieser Beurteilung täuschen sollte, der Berliner Kopf, den Furtwängler noch nicht kannte, war zweifellos gerade gestellt mit einer kaum merklichen Neigung nach der Seite, also in der für Hermen nicht immer, aber meist angewendeten Haltung.

Das geht daraus hervor, dass die beiden Kopfnicker in ganz gleicher Weise ausgearbeitet sind, und aus der Art, wie der Zapfen am Halse sitzt. Danach hat Herr Possenti den Kopf in den Gips in Hermenform so eingesetzt, wie es ihm richtig schien, und ich glaube nicht, dass dabei ein wesentlicher Fehler begangen sein wird. Bereits die Haltung macht wahrscheinlich, dass der Kopf nicht in eine Statue, sondern in einen Hermenschaft eingelassen war. Es wird bestätigt durch die Formen des Halses, die nach der Art ihrer Endigungen in die verkürzten Brustformen, wie sie solchen Hermen eigen zu sein pflegen, überzuleiten scheinen.

Während also bei der Londoner Herme die Kopfhaltung des statuarischen Vorbildes bewahrt ist, ist sie, wie wenigstens mir scheint, bei der vatikanischen und jedesfalls bei der Berliner in die für Hermen meist übliche verändert worden. Für diese Kopfhaltung der Statue darf man zum ungefähren Vergleich der Kunstart etwa an den Oinomaos und Pelops aus dem olympischen Ostgiebel und an die Statue des Anakreon erinnern. So hat jeder der drei Perikleskopfe seinen besonderen Wert. Der Londoner durch die freilich ungeschickt in den Hermenschaft übergeführte ausdrucksvolle Bewegung und den einheitlichen freien Zug des Ganzen, dessen künstlerische Ueberlegenheit zu einer nicht ganz richtigen Vorstellung von der Kunststufe und Porträtweise des Kresilas geführt hatte. Deutlicher altertümlich und dadurch dem Vorbild näher ist der vatikanische Kopf, der zugleich den charaktervollsten Eindruck macht. Schon Emil Braun schloss aus ihm auf ein noch strengeres Vorbild[35]). Der Berliner Kopf ist als eigentlich

[35]) Ruinen und Museen Roms S. 406: „Leider hat der Künstler, welcher diese bedeutungsvollen Züge einem altertümlich streng behandelten Original entnommen hat, gar vieles durch ein falsches

künstlerische Leistung weit geringer als die beiden anderen. Dagegen giebt er durch die unfreie und peinlich genaue Nachbildung aller einzelnen Formen die beste Anschauung von der noch altertümlich strengen Stilisierung, die wir bei dem Original voraussetzen müssen. Von den drei Exemplaren weiss ich für das Berliner keinen sicheren Zeitansatz zu geben. Ich würde es trotz oder mit wegen der Art der im einzelnen peinlichen Treue für das späteste halten. Das freieste, die Londoner Herme, wird das früheste[36]) und die Inschrift, die man nach den Buchstabenformen dem Ende des dritten oder dem Anfang des zweiten Jahrhunderts vor Christ zuweist[37]), wird mit der Herme gleichzeitig sein. Dagegen muss bei der vatikanischen Herme, die man doch schwerlich später als in der ersten Kaiserzeit, eher etwas früher entstanden denken kann[38]), die Inschrift erst nachträglich zugefügt sein. Sie zeigt, worauf schon Visconti hinwies, dieselben Buchstabenformen wie andere Porträthermen aus Tivoli und giebt sich dadurch als zur selben Reihe gehörig zu erkennen. Von den Hermen dieser Reihe sind mindestens sechs in der Villa des Hadrian gefunden und Kaibel hat die Vermutung ausgesprochen, dass alle diese Hermen für Hadrian gearbeitet seien[39]). Ich würde zunächst statt dessen sagen, dass

Streben nach Idealität des Ausdrucks verflacht und das individuelle Gepräge der ernsten Physiognomie teilweise ganz zerstört, teilweise conventionell umgebildet. . . . . Für den Freund des originalen Schönen bedarf es nur der Erinnerung, dass es sich hier um eine modernisierende Nachbildung plastischer Formen aus der Zeit des Phidias handelt, um zu ahnen, was er hinter dieser Maske zu suchen hat.“ Lehrreich ist, wie stark Zoega (Welckers Zeitschrift S. 457) das Altertümliche in den Kopf empfand: „Die Arbeit ist hart und hat etwas von dem was man Toskanisch nennt, daher ich nicht sehr anstehen würde, sie aus dem Jahrhundert des Perikles zu halten, da noch in Griechenland eine strenge und härtliche Manier herrschte, wie der Stil des Phidias selbst gewesen zu sein scheint.“

[36]) Arndt a. a. O.

[37]) Szanto bei Arndt a. a. O.

[38]) Ueber besondere Vorlagen für die herzustellenden Kopien berühmter Statuen vergl. meine Bemerkungen Ueber die Kopien einer Frauenstatue aus der Zeit der Phidias (Berliner Winkelmannsprogramm 1897) S. 34, 13. — Die Londoner Herme würde man sich noch am ehesten nach dem Original selbst gearbeitet denken können. Die vatikanische und die Berliner, auch die Baraccosche, weisen durch die gleichartige Haarangabe in den Helmaugen auf ein gemeinsames Zwischenglied. — Die kleinen schrägen Stirnfalten bei V und L entsprechen der späteren Gewöhnung (Winter, Archäol. Jahrbuch 1890 S. 156. 158ff.) und sind willkürlich zugefügt. B ist durch die glatte Stirn der Vorlage treuer.

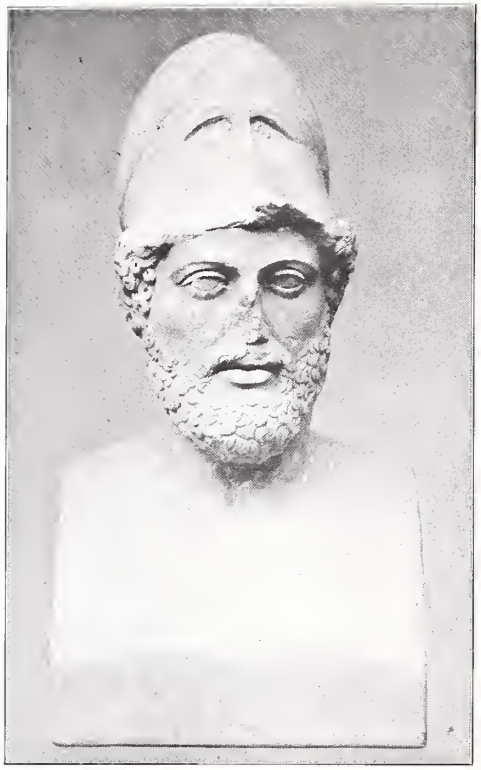
[39]) Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae (1890) S. 304 „. . . Est certum quoddam hermarum genus manifestis propriisque indiciis a ceteris distinctum . . . . Qui omnes (si duos vel tres excipias de quibus non satis constat) Tibure vel sub Tibure reperti easdem litterarum formas exhibent (maxime insignes sunt formae □ et ⊡) ut certum sit eiusdem aetatis omnes esse eademque ex officina profectos . . . Hanc tam amplam virorum illustrium collectionem intellegis privatae domus angustias privatique hominis studia longe superare; itaque cum pars certe horum hermarum, qui omnes inter se simillimi sunt, in villa Hadriani Caesaris reperta sit, facilis est coniectura etiam illos quos extra villam in superioribus Tiburis regionibus inventos esse scimus olim Hadrianis hortis porticibusque ornandis inserviisse, quod nemo negabit et saeculo illi et ipsi Caesari egregie convenire . . .“ Winnefeld, Die Villa des Hadrian (Jahrbuch des archäologischen Instituts, drittes Ergänzungsheft, Berlin 1895) S. 143f. — Dagegen erklärt sich Hülsen, Römische Mitteilungen, 1901, S. 127, weil die Angabe des Fundorts nicht genügend gesichert sei. Ebenda S. 127f, Anm. 3 über die Inschriften: „Eine genaue Datierung der Inschriften

die ganze Porträtsammlung für Hadrian zusammengebracht worden sei. Denn diese Hermen sind ungleich in der Arbeit und rühren offenbar zum Teil aus verschiedenen Zeiten her. Sie sind dann einmal alle zusammen mit den gleichzeitigen Inschriften versehen worden. Das könnte sehr wohl in Hadrians Zeit geschehen sein. Indes ist mir, obgleich ich mich in meinem Urteil gern bescheide, doch zweifelhaft, ob solche Buchstaben bereits hadrianisch sein können. Ich würde sie für viel später halten. Szanto gesteht ihnen frühestens das zweite Jahrhundert nach Christus zu, Hülsen hält es für möglich, mit dem Ansatz bis ins erste Jahrhundert nach Christus hinaufzugehen. Wenn diese Inschriften nachträglich angebracht worden sind, so wird dadurch ihre Glaubwürdigkeit nicht verstärkt, sondern vermindert. Sie können sich auf sichere Ueberlieferung, vielleicht zum Teil auf andere vorher vorhandene und getilgte Bezeichungen gründen, zum Teil aber auch möglicherweise irrig oder willkürlich sein. Für das Bildnis des Perikles ist das nicht zu befürchten, weil das berühmte Bildnis von der Hand des Kresilas vorhanden und zugänglich war und die so viel ältere Inschrift auf der Londoner Herme die Richtigkeit derer auf der vatikanischen noch ausdrücklich erweist.

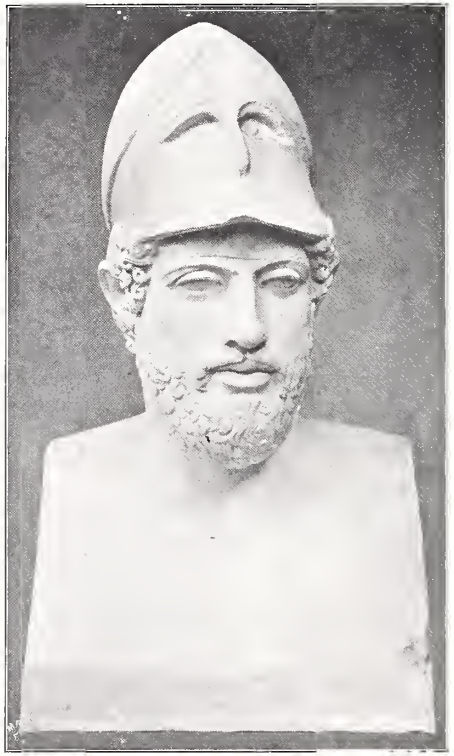
wird allerdings durch den künstlichen Archaismus derselben — der sich vor allem in dem Gebrauche der quadratischen Formen ⊡ und □ zeigt — erschwert. Möchte man einerseits, wegen dieser Altertümelei, unsere Serie gern der Epoche des Herodes Atticus nahe rücken, so scheint es mir andererseits auch nicht unmöglich, bis ins erste Jahrhundert nach Chr. hinaufzugehen . . . .“

JAHRESBERICHT.

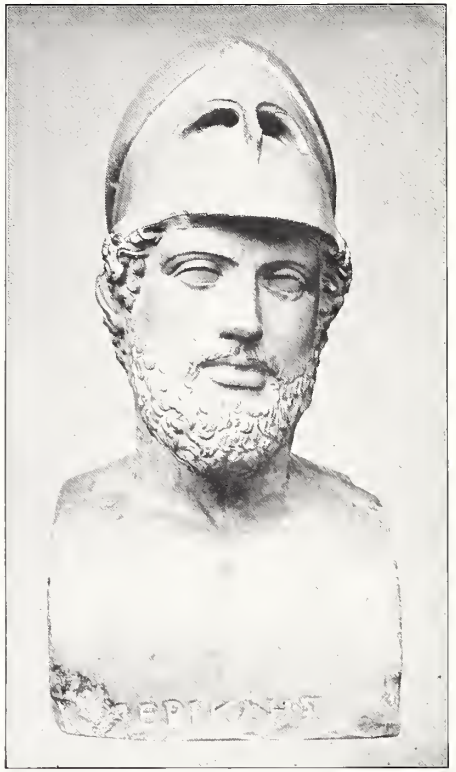
Im abgelaufenen Jahre hat die Gesellschaft durch den Tod zwei ihrer ordentlichen Mitglieder verloren, die Herren Geheimen Regierungsrat Professor Dr. Hübner und Verlagsbuchhändler W. Hertz. Verzogen sind die Herren Professor Fritsch, Dr. M. und O. Rubensohn und Dr. Schrader, ausgetreten Herr Professor Dr. Frey. Als ordentliche Mitglieder wurden aufgenommen die Herren Dr. Brandis, Professor Dr. Heinze, Oberst z. D. Janke, Kammergerichts-Referendar Graf von Kessler und Dr. Zahn. Somit besteht die Gesellschaft aus folgenden 96 ordentlichen Mitgliedern: Adler, Aschersen, Assmann, Bardt, Bartels, Belger, Bertram, Bode, Borrmann, Brandis, Broicher, Brückner, Bürcklein, Bürmann, Conze (II. Vorsitzender), Corssen, Dahm, Dessau, Diels, Ende, Engelmann, Erman, von Fritze, Fuhr, Genz, B. Graef, P. Graef, von Groote, Gurlitt, Hagemann, Hauck, Heinze, Helm, Herrlich, Freiherr Hiller von Gärtringen, Hirsch, Hirschfeld, Holländer, Imelmann, Immerwahr, Jacobsthal, Janke, Kalkmann, von Kaufmann, Kekule von Stradonitz (Schriftführer), Graf von Kessler, Kirchhoff, Kirchner, Köhler, Küppers, Freiherr von Landau, Lehmann, Lessing, von Luschan, Meitzen, F. Meyer, P. Meyer, Mommsen, E. Müller, N. Müller, Nothnagel, Oder, Oehler, Pallat, Pernice, Pomtow, von Radowitz, O. Richter, Rödiger, Rose, Rothstein, Samter, Sarre, Schauenburg, Scheff, H. Schöne, R. Schöne (I. Vorsitzender), Schröder, Schulz, Senator, Sieglin, Sommerfeld, Stengel, Trendelenburg (Archivar und Schatzmeister), Vahlen, Vollert, Freiherr von Wangenheim, Weil, Weinstein, Wellmann, Wendland, von Wilamowitz-Moellendorff, Wilmanns, Winnefeld, von Wittgenstein, Zahn. Ausserordentliche Mitglieder waren die Herren: Benjamin, E. Jacobs, Schmidt.



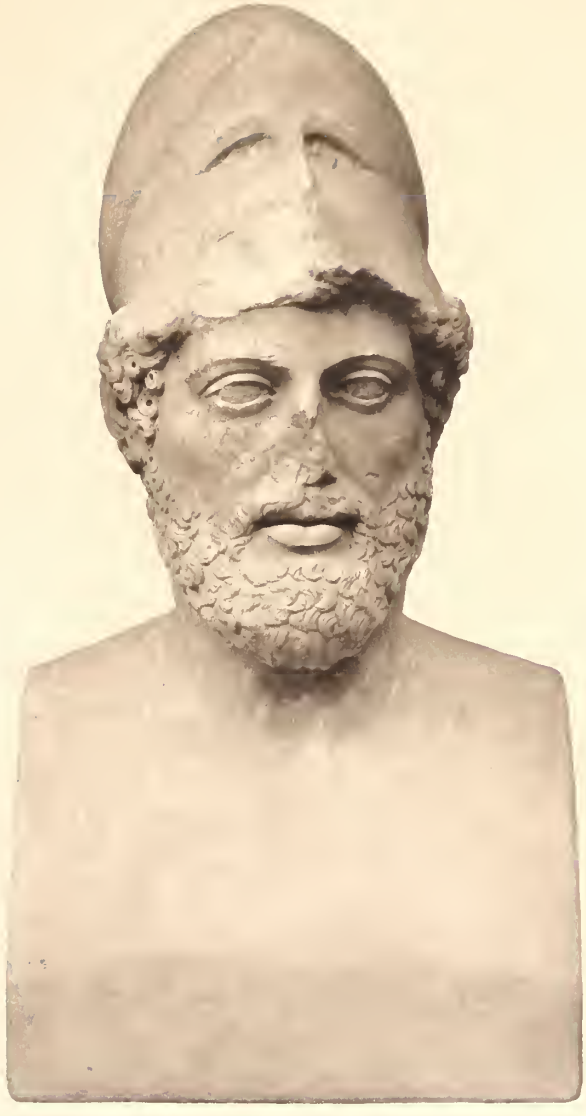
B



V



L



GRIECHISCHE PORTRÄTS AUS DEM AUSGANG DER ANTIKE

SECHSUNDSIEBZIGSTES PROGRAMM

ZUM WINCKELMANNSFESTE

DER ARCHÆOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

VON

Gerhart Rodenwaldt

MIT 6 TAFELN UND 14 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.
1919

Infolge des Weltkrieges ist eine dreijährige Unterbrechung der sonst jährlich am 9. Dezember ausgegebenen Winckelmannsprogramme eingetreten. Das vorliegende Programm schließt in der Zählung als sechsundsiebzigstes an das zum 9. Dezember 1915 erschienene fünfundsiebzigste an; die drei ausgefallenen Programme werden im Laufe der nächsten Jahre außerhalb des Dezember-Termines nachgeliefert werden.

Berlin. Dezember 1919.

Der Vorstand der Archäologischen Gesellschaft
zu Berlin.

Im Athener Nationalmuseum stehen einige Porträtköpfe, die mit seltsam vergrämten Zügen und starrem Blick wie Fremdlinge in der heiteren Klarheit ihrer Umgebung erscheinen. Ihre Formen gehören der Antike, und doch spricht ein Geist aus ihnen, der schon eine andere Zeit verkündet. Sie stammen aus einer Periode, in der die Kunst der Griechen sich ihrem Ende zuneigt und aus ihrer Verbindung mit uralten Kräften des Orients und dem erwachenden Empfinden des Mittelalters ein neues künstlerisches Leben entsteht. Die Jahrhunderte, in denen dies geschah, sind die dunkelsten der Kunstgeschichte seit der Prähistorie; erst hier und da zeigt sich unseren Augen fester Boden in dem Chaos, und wir sind noch weit davon entfernt, eine wirkliche Kunstgeschichte dieser Zeit schreiben zu können. Um so dringlicher erscheint die bescheidenere Aufgabe einer kritischen Feststellung und Sichtung des vorhandenen Materials, und dieser Vorarbeit will der vorliegende Versuch, zwei Gruppen von Porträtköpfen zusammenzustellen, dienen.

I.

Die erste Gruppe umfaßt folgende, sämtlich in Griechenland gefundene und in griechischen Museen befindliche Köpfe.

1. Kopf eines bärtigen Mannes (Taf. I und II[1]). H. 32 cm. Im Athener Nationalmuseum. Bisher nicht abgebildet. Beschrieben bei Καββαδίας, Γλυπτά S. 297, Nr. 582,

[1]) Für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Köpfe in Athen und Eleusis, für mannigfaltige Unterstützung und Auskunft bin ich den Herren Staïs, Kastriotis und Kuruniotis zu herzlichem Dank verpflichtet.

Καστριώτης, Γλυπτά S. 91 und Staïs, Marbres et bronzes S. 104. M. Bieber, Verzeichnis der Photographien des Archäologischen Instituts in Athen Nr. 2372. Die hier gegebenen Abbildungen sind wie die der anderen in Athen befindlichen Köpfe nach neuen Aufnahmen hergestellt. Der Kopf ist von Kavvadias im Asklepiosheiligtum gefunden worden; der Marmor ist pentelisch oder von Doliana[2]).

Erhalten ist das ganze Gesicht und der vordere Teil des Kopfes; es fehlen der Hinterkopf mit dem linken Ohr und der Hals. Ob der Kopf auf einer Statue oder, was wahrscheinlicher ist, auf einer Büste oder Herme gesessen hat, läßt sich danach nicht mehr feststellen. Die Formen sind dadurch unscharf, daß die ganze Oberfläche durchweg etwas abgefressen ist. Der Porträtierte trägt Schnurrbart, einen symmetrisch gelockten Vollbart, der vor den Ohren unmittelbar in das Haar übergeht und an den Wangen in mächtigen Wellen bewegt ist, und kurzes Haar, das vorne in flachen Büscheln auf die Stirn hängt.

Kavvadias hat diesen Kopf mit einer Basis in Verbindung gebracht, die ein Porträt des Historikers Philippos von Pergamon trug[3]). Äußere Beweisgründe für die Zusammengehörigkeit bestehen nicht, und sie wird dadurch ausgeschlossen, daß die Inschrift in das zweite oder erste vorchristliche Jahrhundert gehört und somit wesentlich älter ist, als der Kopf, bei dem schon die Bearbeitung der Augen ein früheres Datum als das zweite nachchristliche Jahrhundert ausschließt. Der Kopf muß also namenlos bleiben.

2. Kopf eines bärtigen Mannes (Taf. III). H. 31,5 cm. Im Magazin des Athener Nationalmuseums. Bisher nicht abgebildet. Beschrieben bei Καββαδίας, a. a. O. S. 297, Nr. 581; Καστριώτης S. 91. M. Bieber a. a. O., Nr. 2374. Gefunden am Südabhang der Akropolis in der Serpentzé-Mauer. Pentelischer Marmor.

Fast die ganze rechte Hälfte des Kopfes ist zerstört. Im Gesicht verläuft die Bruchlinie von der Mitte des Kinns an der Nase vorbei durch das rechte Auge zur Stirn. Die Nasenspitze fehlt. Haar- und Barttracht entspricht in der Hauptsache der des ersten Kopfes; nur hängen die Haare nicht in einzelnen, gesonderten Büscheln in die Stirn, sondern die Strähnen vereinigen sich zu einer Spitze, die etwas seitlich der Mitte sitzt.

[2]) Bei der Nachprüfung der Marmorart hat mich Herr Kaludis freundlichst unterstützt.

[3]) Nach Kastriotis in seinem Kataloge (vgl. auch Staïs a. a. O.); der von ihm zitierte Aufsatz von Kavvadias im Δελτίον ἀρχ. 1891, 129ff., in dem die Inschrift behandelt ist, enthält jedoch diese Kombination nicht. Ich habe nicht feststellen können, wo sie zuerst ausgesprochen ist. Die Inschrift auch bei Cavvadias, Fouilles d'Epidaure 62. Eine neue Photographie der Inschrift befindet sich im Athenischen Institut.

3. Kopf eines bärtigen Mannes (Taf. IV). H. 39 cm. Im Magazin des Athener Nationalmuseums. Bisher nicht abgebildet. Beschrieben bei v. Sybel 717, Καββαδίας a. a. O. S. 296, Nr. 580, Καστριώτης S. 91. M. Bieber a. a. O. Nr. 2374. Pentelischer Marmor.

Umgekehrt wie bei Nr. 2 ist hier die linke Hälfte des Kopfes zerstört. Die Bruchlinie verläuft oben näher der Mitte der Stirn und läßt vom linken Auge nur den Winkel übrig, während die unteren Enden der Bartlocken erhalten sind. Nase und Kinn sind bestoßen. Viele Sinterflecken. Der Hals ist erhalten und unten zum Einlassen in eine Statue oder Herme abgearbeitet. Bart und Haar in der Anlage wie bei Nr. 2; die Haarsträhnen scheinen über der Stirn in gleicher Weise zusammengefaßt gewesen zu sein.

4. Kopf eines bärtigen Mannes (Abb. 1). H. 31,5 cm. Im Magazin des Athener Nationalmuseums. Bisher weder abgebildet noch erwähnt. Im Inventar der Ἀρχ. Ἑταιρία Nr. 583. Marmor nach Kaludis pentelisch (im Inventar als parisch bezeichnet).

Gesicht und linke Hälfte des Kopfes sind vollkommen zerstoßen, ebenso das rechte Ohr. Nur an der rechten Seite sind das Haar und die seitlichen Teile des Bartes einigermaßen erhalten. Das Vorhandene genügt, um eine auffallende Übereinstimmung mit Nr. 3 festzustellen. Der Hals ist abgebrochen, doch enthält die Bruchfläche das Ende eines Dübelloches von 1,8 cm Durchmesser, in dem noch der antike Bleiverguß sitzt.

5. Kopf eines bärtigen Mannes. Im Museum von Delphi, Nr. 4040. Gefunden südlich vom Tempel. Bisher weder abgebildet noch erwähnt[4]).

Es ist der besterhaltene Kopf der Gruppe. Der Hals ist unten zum Einlassen in eine Statue oder Herme hergerichtet. Physiognomisch und stilistisch ähnelt der Kopf am meisten Nr. 2. Der Bart mit dem Übergang in die Kopfhaare, den mächtigen Wellen an der Wange und den Bohrlöchern zwischen den unteren Locken entspricht in der Anlage und der Ausführung genau Nr. 1—4. Die Stirn ist ohne Falten. Das Haar ist vorn in der Anlage wie bei Nr. 2 behandelt, doch sind die einzelnen Strähnen stärker zerlegt und bewegt.

6. Kopf eines bärtigen Mannes (Taf. V). H. 28 cm. Im Athener Nationalmuseum. Zuerst veröffentlicht von Pomtow, Beiträge zur Topographie von Delphi S. 110ff., Taf. XIII. Καββαδίας a. a. O. S. 250, Nr. 360; Καστριώτης S. 74; Bernoulli,

[4]) Mir steht eine kleine Aufnahme, die ich K. A. Neugebauer verdanke, zur Verfügung. Von einer Wiedergabe mußte ich absehen, da ich keine Möglichkeit hatte, mich mit der zuständigen Stelle wegen der Reproduktionserlaubnis in Verbindung zu setzen.

Griech. Ikonographie, II, S. 204 Abb. 20; M. Bieber a. a. O. Nr. 2373; Poulsen, Röm. Mitt. XXIX, 1914, S. 68f. Abb. 18 und 19. Der Kopf ist gefunden in Delphi; über die Fundumstände vgl. Pomtow a. a. O. Pentelischer Marmor.

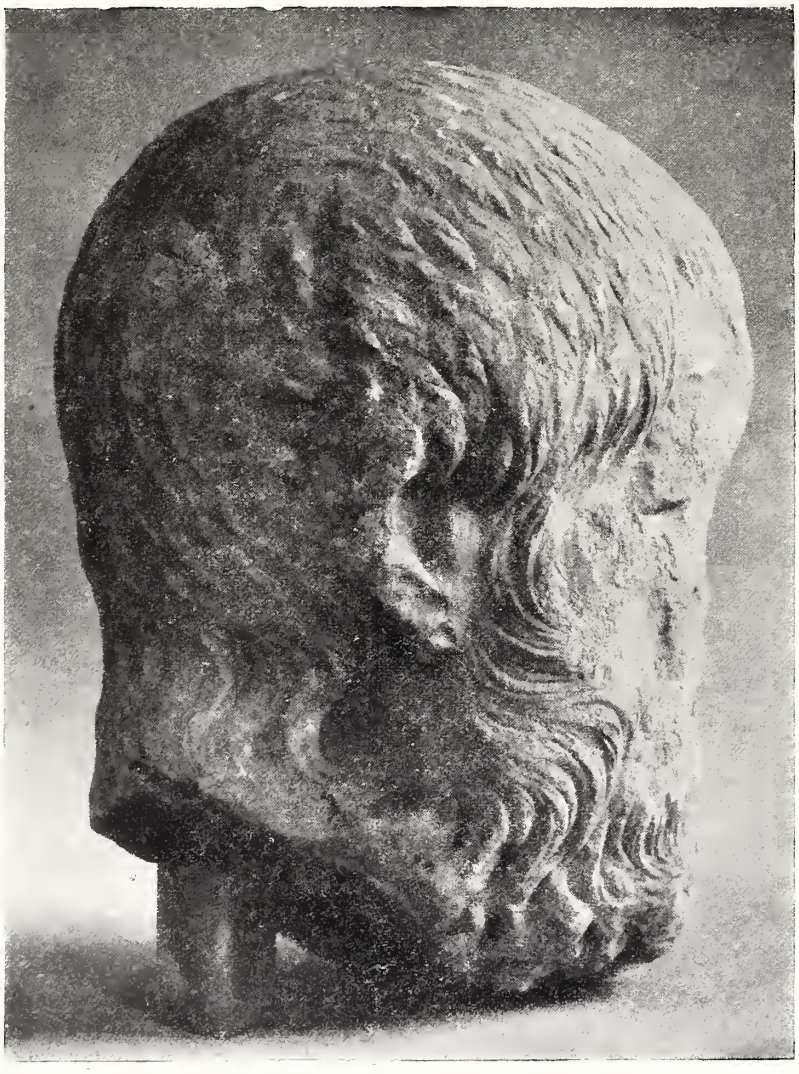


Abb. 1.

Nase und Kinn sind stark abgestoßen. Bart und Haar sind in der Anlage wie bei den Köpfen 1—5, doch ist das untere Ende des Bartes nicht erhalten: die Ausführung zeigt unten näher zu erörternde Abweichungen. Wolters (bei Pomtow a. a. O.

S. 111, Anm. 1) datierte im Jahre 1889 den Kopf ganz allgemein in die römische Kaiserzeit, Pomtow und im Anschluß an ihn Bernoulli sprachen unter allem Vorbehalt die nicht näher beweisbare Vermutung aus, daß wir in ihm ein Porträt des Plutarch besäßen, Poulsen endlich stellt ihn, einem Hinweise von R. Delbrück folgend, mit Köpfen aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zusammen.

7. Kopf eines bärtigen Mannes (Abb. 2). H. 30 cm. Im Museum von Eleusis. Nr. 5. Bisher weder abgebildet noch erwähnt. Pentelischer Marmor.

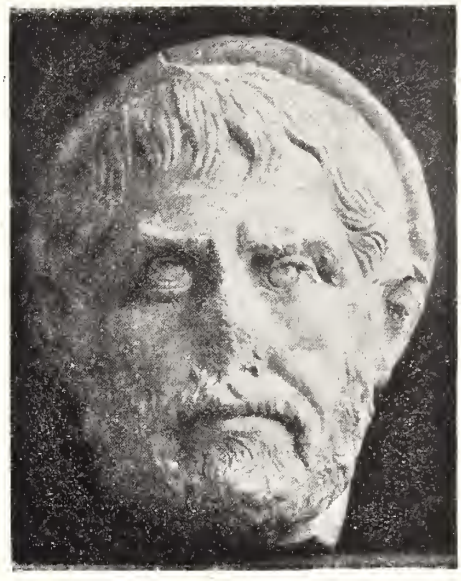


Abb. 2.

Hinter dem Reifen ist die Haarmasse nur roh angedeutet. Der Bart ist ähnlich wie bei Nr. 6, die Haarbüschel, die in die Stirn hängen, wie bei Nr. 1.

Was verbindet diese Porträtköpfe miteinander? Es sind Züge verschiedener Art und Herkunft, die sich in ihnen kreuzen und ihnen einen ganz eigenartigen Ausdruck verleihen. Stärker noch als in anderen spätantiken Porträts empfinden wir in ihnen etwas Mürrisches und Gequältes[5]). Tiefe Falten durchfurchen die Stirn, die Augen blicken mit starrer, fanatischer Intensität, von den Nasenflügeln ziehen sich tiefe Falten seitlich hinab, der Schnurrbart überschattet einen verbissen geschlossenen Mund. Alles,

[5]) Vgl. Poulsen, Röm. Mitt. XXIX, 1914, S. 70.

was Ausdruck gibt, ist betont und übertrieben, ohne Scheu vor dem Häßlichen wird das Charakteristische hervorgehoben, das durch die Zerstörung bei einigen der Köpfe bis zum Grotesken verstärkt wird. Jede Kunst, die Stärke des Ausdrucks erstrebt, muß die gegebenen Formen der Wirkung zuliebe besonders gestalten oder gruppieren, wobei leicht die Gefahr entsteht, daß die Stilisierung die Grenze der Karikatur erreicht.

Hier verbindet sich mit dem Streben nach Ausdruck eine Freude an ornamentaler Bildung, die sich besonders in der strengen Symmetrie der Vorderansicht und in dem Linienspiel des Bartes äußert. Die Falten der Stirn sind bei den Köpfen 1—3 rein ornamentale Bogenlinien, die Locken des Bartes bewegen sich in genau entsprechenden Kurven, besonders charakteristisch ist die Umrahmung von Kinn, Mund und Schnurrbart, die durch die breite, von der Nase ausgehende Gesichtsfalte und die sie fortsetzende Bartlocke gebildet wird. Welch Gewoge endlich von rundlich bewegten Linienmassen in der Seitenansicht des Vollbartes! Ihr mächtiger Schwung gibt trotz ihrer Flachheit der Profilansicht einen ganz anderen Ausdruck als den der Vorderansicht, den des Prächtigen und Würdigen. Es ist begreiflich, daß bei Nr. 4 das Inventar den Kopf als den eines Zeus oder Asklepios bezeichnet. Dieser Eindruck beruht nicht allein auf den alten Vorbildern, klassischen Philosophenköpfen, die in diesen Porträts stecken, sondern auch auf der ornamentalen Durchbildung, die an Byzantinisches und zwar späterer Zeit erinnert.

Gemeinsam ist ferner allen Köpfen die schlechte Qualität. Alle haben in der Ausführung etwas Rohes und Plumpes; man betrachte nur die formlosen Ohren, die ungefüge Rillung der Haare bei Nr. 2 und die harte Art, wie die Augen in ihrer Umgebung sitzen.

Neben diesen Übereinstimmungen, die den Köpfen eine auffallende Familienähnlichkeit verleihen, stehen nun auch gewisse Unterschiede. Besonders eng zusammengehörig sind die Köpfe 1—5, die die erwähnten stilistischen Eigentümlichkeiten am reinsten zeigen. Am meisten entfernt sich von ihnen der eleusinische Kopf Nr. 7. Wäre nur der untere Teil des Gesichtes erhalten, so würde man ihn zweifellos für ein griechisches Porträt aus antoninischer Zeit halten. Schwer damit vereinbar wären die Augen und unvereinbar sind die Haare, die ganz denen des Kopfes aus Epidauros (Nr. 1) entsprechen. Auch an den Übergängen des Haares in den Bart erkennen wir die Art der anderen Köpfe wieder.

Auch der Pomtowsche Kopf (Nr. 6, Taf. V) ist sehr viel weniger aufdringlich linear stilisiert als die Köpfe 1—5. Die Stirn ist weicher geformt und geht natürlicher in die Umgebung über, die Stirnfalten sind nicht als reine Ornamentlinien ein-

gekerbt, die Haare hängen ungezwungen und regellos in die Stirn, dem Vollbart endlich fehlen die großen, mächtigen Kurven. Andererseits bleiben in dem Liniengefüge des Bartes, der Rillung des Haares, der Bildung von Augen, Ohren, Mund und Schnurrbart genug Züge übrig, die den Kopf mit den streng stilisierten der ersten Reihe verbinden.

Unter diesen sind die stilistischen Unterschiede nicht sehr groß. Die Köpfe 3 und 4 unterscheiden sich von den anderen durch die blattförmigen Schuppen des Haares[6]) und sind zweifellos von derselben Hand gearbeitet. Die unteren Bartenden sind an der Seite bei ihnen plastischer aufgelockert als bei der Köpfen 1 und 2; auch die Haarlocken des Hinterkopfes sind stärker und rundlicher bewegt. Beide Köpfe wirken dadurch noch etwas natürlicher und freier als 1, 2 und 5. Sehr nahe stehen sich die Köpfe 1 und 2; der letztere ist trockener in der Arbeit und wohl auch physiognomisch von dem ersteren verschieden. Wenn wir die Köpfe nach dem Maßstabe der Stilisierung ordnen, so kommen wir zu einer Reihe, in der an dem einen Pol stärkster Stilisierung Nr. 1 steht. Ihm folgt Nr. 2, etwas gemildert sind 3—5. Auf der anderen Seite stehen die Köpfe 6 und 7.

Bei der großen Familienähnlichkeit, die die Köpfe durchzieht, ist es schwer, sich über die Frage klar zu werden, wieviel verschiedene Persönlichkeiten dargestellt sind. Das physiognomische Einzelbild tritt bei derartig stilisierenden und einen bestimmten Ausdruck herausarbeitenden Kunstrichtungen hinter der typischen Charakterisierung zurück. Sicher abzusondern ist der eleusinische Kopf Nr. 7. Die von derselben Hand gearbeiteten und aufs engste übereinstimmenden Köpfe Nr. 3 und 4 haben wohl auch, soweit sich das nach dem allein erhaltenen Stück von Nr. 4 beurteilen läßt, dieselbe Persönlichkeit dargestellt. Zwischen 1 und 2 glaubt man eine größere Differenz herauszufühlen, während die Köpfe 2 und 6 trotz der Verschiedenheit der Arbeit im Ausdruck so verwandt sind, daß man an eine Identität des Porträtierten glauben möchte. Ob 1, 3 und 5 die gleiche oder verschiedene Personen darstellen, wird sich mit Sicherheit kaum entscheiden lassen.

Soviel läßt sich aus der Gruppe herauslesen, wenn man sie isoliert betrachtet. Versuchen wir, sie in einem geschichtlichen Zusammenhange unterzubringen, so zeigt sich zunächst, daß in der Entwicklung des griechischen Porträts der Kaiserzeit, die wir etwa bis in die Mitte des dritten Jahrhunderts verfolgen können, kein Raum für

[6]) In gewisser Weise verwandt ist eine Haarbildung, die an römischen Köpfen des dritten Jahrhunderts vorkommt, z. B. bei der Büste des Maximus im Kapitol. Museum: Stuart Jones, Catalogue, S. 207; Helbig[3] I, S. 454; Hekler, Die Bildniskunst der Griechen und Römer, S. 296.

sie vorhanden ist. Vergleichen wir etwa den jüngsten der datierbaren Kosmetenköpfe vom Jahre 239[7]) oder 245, so lehrt der erste Blick, daß zwischen ihm und unserer Gruppe eine gewaltige Kluft vorhanden ist. Dort in der Gesamtauffassung und in allen Einzelformen bis in das Gelock von Bart und Haar die unveränderte klassische Tradition; hier die klassische Vorlage gewaltsam umgewandelt und mit neuem Empfinden erfüllt. Es muß zwischen der Blüte des griechischen Porträts in der antoninisch-aurelianischen Periode sowie ihren Ausklängen im dritten Jahrhundert und unserer Porträtgruppe ein ganz erheblicher zeitlicher Zwischenraum liegen.

Wir finden denn auch die allgemeinen Grundzüge dieser Gruppe erst wieder in den Porträtköpfen des vierten und fünften Jahrhunderts. Man hat in manchen dieser Porträts wohl mit Recht einen Einfluß der ägyptischen Porphyrplastik erkannt[8]), aber im allgemeinen steckt die Scheidung in Gruppen und ihre örtliche und nähere zeitliche Fixierung noch ganz in den Anfängen. Um so wichtiger ist es, Gruppen zu finden, die sich landschaftlich bestimmt einordnen lassen. Poulsen hat[9]) einen in Italien erworbenen Kopf der Glyptothek Ny Carlsberg mit dem delphischen Kopf Nr. 6 verglichen: gewiß zeigt er eine Verwandtschaft, die ihn im allgemeinen in die gleiche Periode verweist, aber die Übereinstimmung ist nicht so groß, um ihn näher an den delphischen Kopf oder unsere ganze Gruppe anzuschließen. Man sucht überhaupt in italischen Museen oder unter Köpfen italischer und westlicher Provenienz vergeblich nach einem Werk, das wir in nähere Beziehungen zu dieser Gruppe bringen könnten, und zwar sowohl in bezug auf den Stil als in bezug auf die Barttracht. Dieses negative Ergebnis ist besonders wichtig; wir besitzen hier eine ganz sicher im griechischen Osten lokalisierbare Porträtgruppe der spätesten Antike.

Wir können ihren Umkreis noch näher begrenzen. Alle sieben Köpfe sind in Griechenland gefunden worden. Auch unter den späten Porträtköpfen kleinasiatischer Herkunft gibt es keinen einzigen, der sich in unsere Gruppe einreihen ließe, aber wir finden dort ihre nächsten Verwandten in einer unten näher zu besprechenden Gruppe von Köpfen. Unter diesen bildet der Kopf einer Magistratsstatue aus Aphrodisias (Abb. 3 und 4) einen Markstein für die Geschichte des späten Porträts des Ostens. Die Statue läßt sich samt ihrem Gegenstück nach Tracht und Haartracht in das Ende des vierten Jahrhunderts datieren (s. unten S. 21), wobei ein Schwanken um einige Jahr-

[7]) Arndt-Bruckmann, Taf. 386. Vgl. auch den stilistisch nahestehenden Kopf Taf. 387. Καββαδίας, Γλυπτά Nr. 388 u. 89. M. Bieber, Verzeichnis der Photographien I, Nr. 2400 u. 2401.

[8]) Vgl. die von M. Mayer, Text zu Arndt-Bruckmann 895 ff., S. 5, Anm. 7 zitierten Arbeiten; ferner Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I, 154 ff.

[9]) Röm. Mitt. XXIX, 1914, 67 ff.

zehnte in dieser Periode, wo wir kaum die gröbsten Züge herausarbeiten können, nichts ausmacht.

Dieser Kopf hat eine andere Barttracht, Schnurrbart und Vollbart sind kurz geschnitten. Wichtiger ist die Ähnlichkeit der Haartracht und vor allem die überraschend übereinstimmende Bildung von Stirn, Augenbrauen und Augen. Besonders kennzeichnend ist die trapezförmige Form der Stirn und ihr Verhältnis zu den umliegenden Teilen. Vor allem aber haben wir hier wieder den starken Ausdruck, nur daß der Blick noch ungleich brennender ist. Zweifellos ist der Kopf aus Aphrodisias denen unserer Gruppe an sprühender Lebendigkeit ungleich überlegen; aber ebenso klar ist es, daß zwischen beiden ein Zusammenhang besteht und daß beide ungefähr derselben Zeit angehören müssen. Der Athener Kopf ist eine durch geringere Qualität der ausführenden Hand und stärkere Anlehnung an klassische Vorbilder gekennzeichnete Nachbildung. Die kunstgeschichtliche Stellung unserer Köpfe als einer provinzialen Gruppe wird noch deutlicher werden, wenn wir später noch weitere kleinasiatische Porträts der gleichen Zeit kennenlernen werden.

Die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts ist die Zeit, die für unsere Gruppe in Betracht kommt. Dabei soll nicht ausgeschlossen werden, daß sie nach oben und unten diese Spanne überragen mag. Ob die Köpfe innerhalb dieser Periode verschieden anzusetzen sind, ob die Reihe, die sich nach dem verschiedenen Grade der Stilisierung ergibt, in eine zeitliche Aufeinanderfolge umgesetzt werden darf, möchte ich dahingestellt sein lassen. Das wird vielleicht möglich sein, wenn es einmal gelingt, die Lücke zwischen dem festländisch griechischen Porträt des dritten Jahrhunderts und unserer Gruppe zu schließen. Aber zunächst ist es, zumal bei einer Provinzialkunst, die nicht ersten Ranges ist, gefährlich, aus einer kritisch festgestellten Reihe eine Entwicklung zu konstruieren, wo man doch ständig mit Gegenströmungen rechnen muß. Technische und stilistische Einzelheiten, auch physiognomische Übereinstimmungen sprechen eher dafür, die Köpfe zeitlich nicht zu weit voneinander zu trennen und den älteren und klassischen Eindruck einiger Köpfe eher durch Erhaltung oder Neuaufnahme von Älterem zu erklären.

Diese Zeitbestimmung führt nun zu der Frage, welche Persönlichkeiten oder richtiger, welche Art von Persönlichkeiten diese Porträtgruppe darstellen mag. Da es sich um Privatpersonen handelt und keine zufälligen äußeren Merkmale auf eine bestimmte Benennung führen, müssen wir zufrieden sein, wenn wir den Kreis von Personen, der in Betracht kommen mag, ermitteln können. Der eleusinische Kopf Nr. 7 trägt einen Reifen im Haar; das kann auf einen Dichter, aber auch auf einen Philo-

sophen hinweisen [10]). Die Philosophen haben die ganze Kaiserzeit hindurch an der Sitte des Vollbarts festgehalten; auch Kaiser Julianus trug einen solchen [11]). Die Bärtigkeit allein ist jedoch nicht ausschlaggebend, um an einen Philosophen zu denken; denn im Osten scheint im dritten und vierten Jahrhundert das Tragen eines Vollbartes allgemeinere Sitte gewesen zu sein als im Westen. Bestimmend aber ist, daß die Köpfe 1—5 offenbar an Typen griechischer klassischer Philosophenporträts, wie die des Theophrast, Metrodor und Epikur [12]), anknüpfen, ohne daß sich ein bestimmtes Porträt als Vorlage erkennen ließe. Aber diese Zugrundelegung von Köpfen klassischer Philosophen wäre kaum geschehen, wenn es sich nicht auch hier um Philosophen oder Sophisten handelte.

Das Athen des vierten und fünften Jahrhunderts war in der Hauptsache Universitätsstadt [13]), in der die Professoren die erste Rolle spielten. In der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts begründete und leitete der „große" Plutarch, der hochbetagt 431/2 starb, die athenische Schule des Neuplatonismus [14]), in dem die geistige Antike den letzten verzweifelten Kampf gegen das Christentum kämpfte. Die neuplatonischen Philosophen waren die letzten Vorkämpfer für die heiligen Stätten der antiken Religion: wir wissen, welche engen Beziehungen sie mit ihnen verbanden. Man braucht nur an Proklos und sein Verhältnis zum Asklepieion und zur Parthenos zu denken [15]). Marinos flüchtete, als er infolge von Bedrohungen Athen verlassen mußte, nach Epidauros [16]). Wir kennen die Fürsorge des Kaisers Julianos für Delphi [17]). Der Sophist Plutarchos, der vielleicht mit dem Philosophen identisch ist, ermöglichte es durch

[10]) Arndt-Bruckmann, Text zu Nr. 951—55.

[11]) Vgl. die von Mau bei Pauly-Wissowa R.-E. III s. v. Bart angeführten Stellen. Für Julianos vgl. das als Vignette abgebildete Münzbild nach einem K. Regling verdankten Gipsabguß einer Goldmünze im Berliner Münzkabinett (vergrößert). Die Form des Bartes ist auf den Münzporträts verschieden; häufiger ist eine spitzere Form. Vgl. Cohen, Monnaies VIII² 41 ff.; Stückelberg, Bildnisse der Römischen Kaiser, Taf. 171.

[12]) Zu vergleichen ist auch der Typus des sogenannten „Apollonios von Tyana". Bernoulli, Griech. Ikonographie I 21 f. u. 76; Arndt-Bruckmann, Taf. 951—55; Lippold, Griech. Porträtstatuen S. 93.

[13]) Vgl. Zumpt, Abhdlgn. d. Berl. Akad. d. Wiss. 1842; Wachsmuth, Die Hochschule von Athen. Gött. Festrede 1873; Hertzberg, Geschichte Griechenlands unter der Herrschaft der Römer Bd. III; A. Müller, Philologus LXIX 1910, 292 ff.; O. Kern, Helmstedter Akadem. Reden, Heft 1.

[14]) Zeller, Philosophie d. Griechen III 2⁴ 805 ff.; K. Praechter, Richtungen und Schulen im Neuplatonismus (Genethliakon für C. Robert, 105 ff.).

[15]) Marinos, Vita Procli (ed. Boissonade), p. 72 ff.; A. v. Premerstein, Österr. Jahreshefte XV (1912), 32 ff.

[16]) Photios, Bibl. ed. Bekker p. 351.

[17]) Cedrenos ed. Bekker p. 532; vgl. Laurent, Delphes Chrétiens. B. C. H. 1899, 206 ff.

Stiftungen, in denen er sein ganzes Vermögen hingab, daß an den Panathenäenfesten das heilige Schiff bis zum Tempel der Athena gelangte[18]).

Von unseren Porträtköpfen sind zwei in Delphi, einer in Epidauros und einer in Eleusis gefunden worden. Es ist überraschend, daß an diesen halb verfallenen Stätten damals noch Porträts geweiht wurden, die sicherlich auf vorhandene Statuen oder Hermen aufgesetzt wurden. Wem zu Ehren konnten sich die verarmten Gemeinden zu solchem Aufwand entschließen, wenn nicht für jene Männer, die die heiligen Stätten nicht nur besuchten und sich in ihre Mysterien einweihen ließen, sondern in Worten, Schriften und Taten für sie eintraten? Wie der Demos des Erechtheus für solche Tat dankte, lehrt das Epigramm der Ehrenstatue des Plutarchos. Aber auch in Delphi[19]), Epidauros und Eleusis mochte man sich für geringe Mittel einen Porträtkopf aus den blühenden Porträtwerkstätten Athens besorgen[20]).

[18]) I. Gr. III 1, 7 Nr. 776. Die Zeitbestimmung ergibt sich dadurch, daß der Plutarchos dieser Inschrift wahrscheinlich identisch ist mit dem Sophisten Plutarchos, der dem Hyparchen Herkulios, der 408—12 Präfekt von Illyrien war, eine Statue errichtete. I. Gr. III 1, 637. Der Neuplatoniker Plutarchos starb hochbetagt 431/32. Wir wissen, daß er ein wohlhabender Mann war — Marinos p. 74 bezeichnet die οἴκησις als ἁρμοδιωτάτη, Synesios erklärt spottend seinen Erfolg durch die στάμνια vom Hymettos, auch seine Nachkommen waren vermögend (vgl. Zumpt a. a. O. 79 ff.) — und die Stiftung für die Panathenäen entspricht ganz dem Geist der Schule. Rhetorische Betätigung war, worauf mich K. Praechter freundlichst hinweist, bei den Neuplatonikern ziemlich verbreitet: Syrianos war — wenigstens mit höchster Wahrscheinlichkeit — Verfasser des Kommentars zu Hermogenes, Proklos und Damaskios waren rhetorisch gebildet, ebenso Synesios. Die Möglichkeit, daß der „große" Plutarchos (vgl. Zeller a. a. O. S. 807 f. Anm. 2) mit dem hochherzigen Stifter identisch ist, kann danach kaum bestritten werden. Andererseits vermißt man in den beiden Inschriften außer der farblosen Bezeichnung σταθερῆς ἕρμα σαοφροσύνης eine Hervorhebung des Philosophen, und der Name Plutarch ist in Athen nicht selten (über die Nachkommen des Chaeroneers Plutarch in Athen vgl. Hirzel, Plutarch 77). In der Inschrift I. G. III 1, 637 ließe sich dies, wie mir Praechter bemerkt, allenfalls noch damit erklären, daß besondere Verdienste um die Rhetoren geehrt werden sollten. Aber ausgeschlossen ist es natürlich nicht, daß es sich um einen dem Philosophen Plutarchos gleichzeitigen und gleichnamigen Rhetor handelt. — Über einen weiteren Plutarchos, Sohn des Hierios, wahrscheinlich einen Enkel des „großen" Plutarchos, vgl. Praechter, Byz. Zeitschrift 21, 428 ff.

[19]) Delphische Inschriften aus dieser Zeit sind nicht vorhanden: die vier spätesten antiken Texte hat Pomtow in Dittenbergers Sylloge[3] II Nr. 903 bearbeitet. Pomtow, der mir freundlichst seine Ansicht zu dieser Frage ausgeführt hat, hält es für ausgeschlossen, daß man in Delphi noch in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts Ehrenstatuen errichtet hätte, ja daß überhaupt noch Besucher nach Delphi gekommen wären, und möchte daher an der Datierung des von ihm edierten Kopfes in das zweite Jahrhundert festhalten. Mir scheint dies aus stilistischen Gründen ausgeschlossen. Daß die neuplatonischen Philosophen, die sich in alle erdenklichen Mysterien einweihen ließen, Delphi nicht aufgesucht haben sollten, ist unwahrscheinlich; daß Oribasios von Julianus nach Delphi geschickt wurde, ist ja überliefert (Cedrenos p. 532).

[20]) Es mag hier erwähnt werden, daß auch ein Rest etwa gleichzeitiger oder wenig späterer frühchristlicher Skulptur in Delphi gefunden ist. Im Museum befindet sich ein Fragment — Basis und Füße der Figuren — einer Replik der Orpheusgruppe; vgl. Strzygowski, Röm. Quartalsschrift IV

Von datierter athenischer Plastik dieser Zeit kennen wir allein die drei ungefähr gleichzeitigen Taurobolienaltäre, von denen einer in das Jahr 387 datiert ist [21]). Sie passen in ihrer linearen und ornamentalen Stilisierung vorzüglich zu dem Stil unserer Köpfe. Wir müssen aber in dieser Blütezeit der Universität Athen damit rechnen, daß eine Fülle von Porträts hergestellt wurde, wie kaum in einer anderen Zeit der Antike, und es ist nur zu verwundern, daß wir nicht mehr davon besitzen. Es war Sitte, in den Schulgebäuden die Porträts der Schulleiter und Professoren aufzustellen. In Athen selbst lehren uns die Kosmetenköpfe aus dem Diogeneion, welche Reihen von Porträts die Schulgebäude und Höfe schmückten. Daß diese Sitte auch im vierten Jahrhundert erhalten blieb, bezeugt Eunapios [22]) vom Hause des Sophisten Julianos, das er selbst gesehen hatte und das Julianos dem Prohairesios hinterließ: Καὶ εἰκόνες τῶν ὑπ' αὐτοῦ θαυμασθέντων ἑταίρων ἀνέκειντο, καὶ τὸ θέατρον ἦν ξεστοῦ λίθου, τῶν δημοσίων θεάτρων εἰς μίμησιν, ἀλλὰ ἔλαττον καὶ ὅσον πρέπειν οἰκίᾳ. Von Proklos heißt es in der Biographie des Marinos (p. 7) Οὕτω δὲ ἦν καλὸς ἰδεῖν, ὥστε μηδένα τῶν γραφέων ἐφικέσθαι αὐτοῦ τῆς ὁμοιότητος, πάσας δὲ τὰς φερομένας αὐτοῦ εἰκόνας, καίπερ καὶ αὐτὰς πογκάλους οὔσας, ὅμως ἔτι λείπεσθαι πολλῷ εἰς μίμησιν τῆς τοῦ εἴδους ἀληθείας. Die Ehrenstatue des Plutarchos ist schon oben erwähnt. Die Auditorien der rivalisierenden Schulhäupter und Dozenten werden alle mit Porträtköpfen der hervorragendsten Angehörigen der betreffenden Schule geschmückt gewesen sein. Es war die letzte Aufgabe, die der antiken Plastik in Athen gestellt wurde. Diese Auditorien wurden dann auch an die Nachfolger vererbt. Wie Julianos sein Haus dem Prohairesios hinterließ, so wurde das des Plutarch von Syrianos und später von Proklos übernommen [23]). Wir kennen seine Lage am Südabhang der Akropolis neben dem Asklepieion und dem Heiligtum des Dionysos am Theater. Von unseren Porträtköpfen ist Nr. 2 am Südabhang der Akropolis gefunden worden. Es ist sehr wohl möglich, daß er aus dem Hause stammt, in dem die Häupter der neuplatonischen Schule Athens wohnten und ihr Auditorium hatten.

Leider sind Angaben über die Physiognomie der in Betracht kommenden Personen kaum vorhanden. Von Priskos berichtet Eunapios (p. 481), er sei sehr schön

1890, Taf. VI (weitere Literatur bei M. Bieber, Verzeichnis I Nr. 2310) und zuletzt Wulff, Altchristliche u. byzant. Kunst I S. 149, Abb. 141. Ein weiteres Fragment einer Orpheusgruppe enthält das Museum von Argos, wo sich auch eine entsprechende Gruppe des Ganymedes mit dem Adler befindet.

[21]) Svoronos, Athener Nationalmuseum Taf. LXXX, S. 473 ff. Abb. 227—28 (griech. Ausgabe); Ἀρχ. Ἐφ. 1911, Taf. 4, 1 u. 2, S. 46 ff. Abb. 6; Dittenberger, Sylloge[3] II Nr. 907.

[22]) Vit. soph. ed. Boissonade p. 483.

[23]) Marinos, Vita Procli p. 74.

und groß gewesen, außerdem βραδὺς καὶ ὀγκώδης κατὰ τὸ ἦθος. Proklos wird von Marinos (p. 6) folgendermaßen beschrieben: Ἰδεῖν δὲ ἦν σφόδρα ἐράσμιος· καὶ γὰρ οὐ μόνον αὐτῷ τὰ τῆς συμμετρίας εὖ εἶχεν, ἀλλὰ γὰρ καὶ τὸ ἀπὸ τῆς ψυχῆς ἐπανθοῦν τῷ σώματι οἱονεὶ φῶς ζωτικὸν, θαυμάσιον ὅσον ἀπέστιλβε, καὶ οὐ πάνυ φράσαι τῷ λόγῳ δυνατόν. Das sind Angaben, die wenig Anhaltspunkte bieten, wenn man auch versucht sein kann, im Blick der Augen das φῶς ζωτικόν wiederzufinden.

Diese Zusammenstellung soll aber auch nicht dazu dienen, bestimmte Benennungen für unsere Porträts vorzuschlagen. Wissenschaftlich brauchbar scheint die Feststellung, daß wir hier Proben der literarisch bezeugten athenischen Porträtplastik des vierten nachchristlichen Jahrhunderts und Bildnisse von Rhetoren oder Philosophen der Universität Athen besitzen. Mit einem gewissen Grade von Wahrscheinlichkeit kann man ferner damit rechnen, daß es Porträts neuplatonischer Lehrer sind, die in dem Auditorium der Schule und in griechischen Heiligtümern standen. Gern mag unsere Phantasie diese Köpfe mit den wehmütig stimmenden Reizen beleben, die der Abendsonnenglanz der untergehenden Antike den Männern verleiht, die einen tapferen, aussichtslosen Kampf gegen eine stärkere Macht führten.

II.

Wenn wir uns jetzt einer zweiten Gruppe östlicher Provenienz zuwenden, so treten wir aus der ruhigen Enge der Provinz in die freie, bewegte Luft der Weltkunst. Der Boden ist hier noch unsicherer und darum besondere Vorsicht geboten. Auch hier ist es die erste Aufgabe, eine Reihe von Köpfen festzustellen, deren Herkunft aus bestimmten kleinasiatischen Orten gesichert ist. Folgende Porträtköpfe scheinen mir einer Gruppe anzugehören, die allerdings nicht so einheitlich wie die griechische ist.

8. Kopf einer Magistratsstatue aus Aphrodisias (Abb. 3 und 4). Im Museum zu Konstantinopel. G. Mendel, Catal. des sculptures II S. 205, Nr. 508. Daselbst Angaben über Fundort und Material und Beschreibung.

9. Kopf einer Magistratsstatue aus Aphrodisias; Gegenstück von Nr. 8 (Abb. 5) [24]). Im Museum zu Konstantinopel. Mendel a. a. O. S. 202 ff., Nr. 507. Daselbst alle weiteren Angaben. Die ganze Statue nach Photographie abgebildet und besprochen bei Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaft) I 153, Abb. 147.

[24]) Für Überlassung der Photographien und die Erlaubnis, sie im Text abzubilden, bin ich dem Direktor des Kais. Osmanischen Museums, Exz. Halil Bey, zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

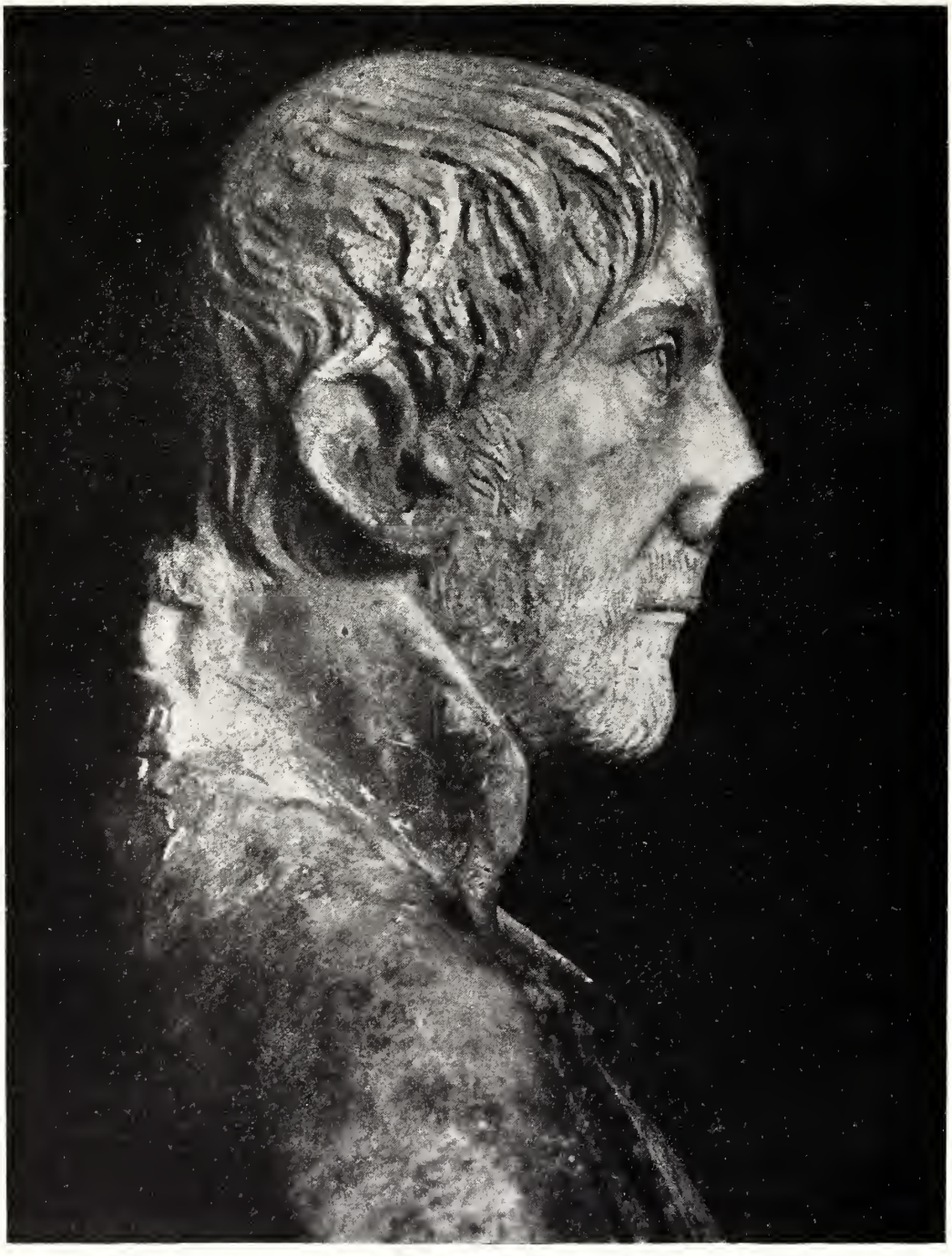


Abb. 3.

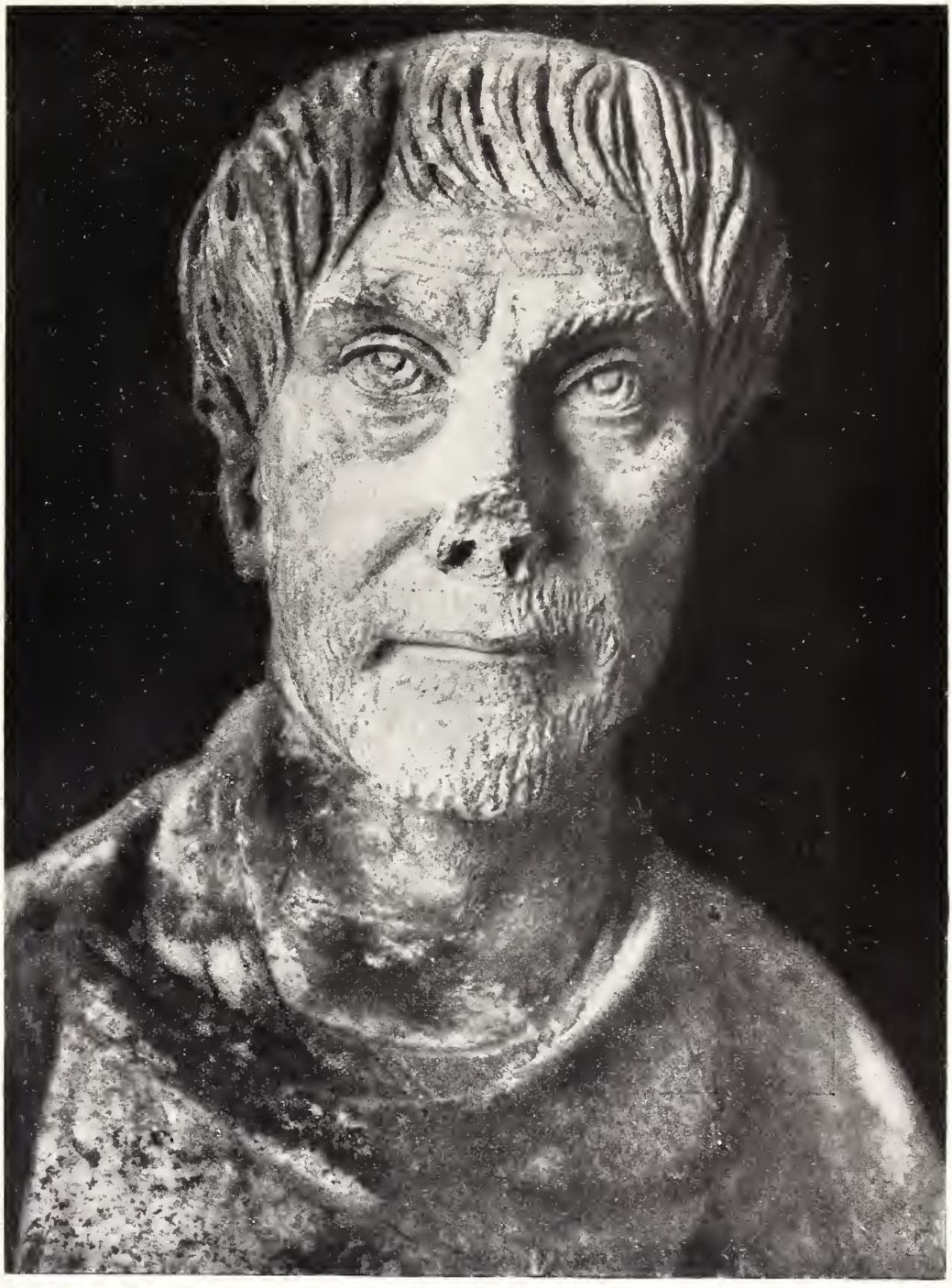


Abb. 4.

10. Kopf einer Kaiserstatue (Valentinian II?) vom Ende des vierten Jahrhunderts (Abb. 6). Im Museum zu Konstantinopel. Mendel a. a. O. S. 199 ff., Nr. 506. Die ganze Statue nach Photographie abgebildet bei Wulff a. a. O. S. 52, Abb. 144.

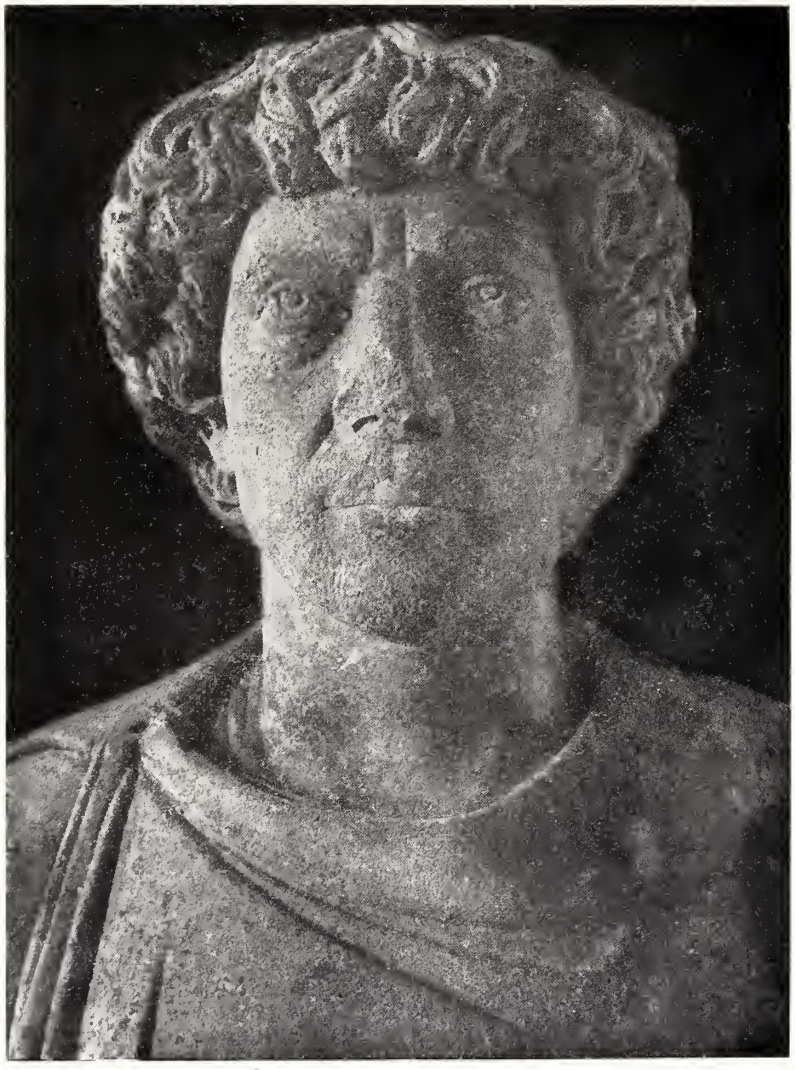


Abb. 5.

11. Kopf eines bärtigen Mannes (Abb. 7). Im Musée du Cinquantenaire in Brüssel. Aus Aphrodisias. Veröffentlicht im Bericht der Société des Amis des Musées Royaux de l'État à Bruxelles, 1907—1912. Wulff a. a. O. S. 158, Abb. 156.

12. Kopf eines bärtigen Mannes (Taf. VI a und b). Im Museum der Εὐαγγελικὴ Σχολή in Smyrna[25]). Aus Davas (Tabai) in Karien stammend. Im Inventar der Schule Nr. 40 auf S. 31.

Abb. 6.

Der Kopf hat sehr stark gelitten. Der untere Teil der Stirn, die Nase, die

[25]) Verschiedentliche Auskunft verdanke ich Jos. Keil. die Photographien meinem Bruder E. Rodenwaldt.

linke Hälfte des Kinns und ein Teil des Bartes an der rechten Hälfte des Kinns fehlen. An der Haartracht ist der Kranz von stark plastischen Locken über der Stirn bemerkenswert.

13. Kopf eines bärtigen Mannes (Abb. 8 und 9)[26]. In der Ausstellung von

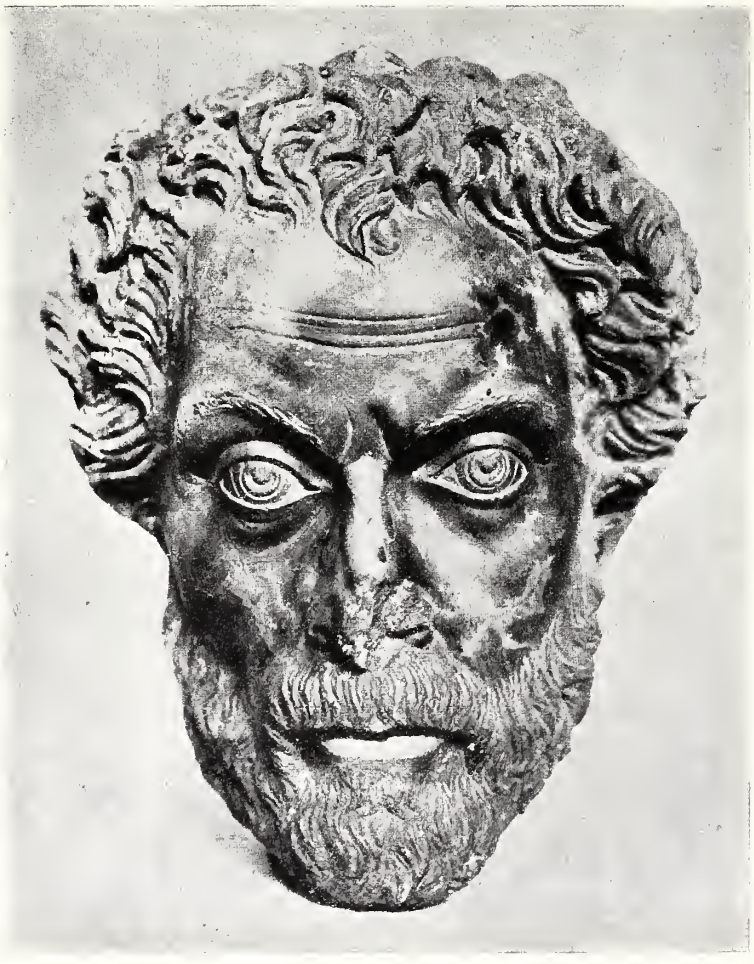


Abb. 7.

Fundstücken aus Ephesos im unteren Belvedere in Wien. Katalog. 2. Aufl., S. 29 f., Nr. 33. Gefunden in Ephesos an der Straße östlich vom Marktplatz.

[26]) J. Bankó gestattete gütigst die Abbildung dieses und des folgenden Kopfes; die Übersendung der Photographien und ergänzende Angaben verdanke ich E. Eichler.

14. Kopf eines bärtigen Mannes (Abb. 10 und 11). H. ohne den ergänzten Hals 25 cm. Im Wiener Hofmuseum. „Ansstellung von Fundstücken aus Ephesos im griechischen Tempel im Volksgarten“ S. 16, Nr. 19. Gefunden im Theater von Ephesos. Die Nase ist bestoßen, der untere Teil des Vollbartes und die rechte Seite des Hinterkopfes sind abgesprungen.

15. Kopf eines kahlköpfigen älteren Mannes. Im unteren Belvedere in Wien. Katalog, 2. Aufl., S. 15 f., Nr. 18 mit Abbildung (danach Abb. 12). Gefnnden in der Bibliothek von Ephesos.

Von diesen acht Köpfen hat G. Mendel Nr. 8—10 überzeugend an das Ende des vierten Jahrhnnderts datiert. Der Brüsseler Kopf (Nr. 11) wird in dem Bericht der Société des amis des Musées Royaux in das vierte Jahrhundert gesetzt und als ein Übergangsstück zwischen spätantiker und byzantinischer Kunst bezeichnet. Von den Wiener Köpfen aus Ephesos datiert die Beschreibnng Nr. 15 in den Anfang des vierten Jahrhunderts und Nr. 13 in byzantinische Zeit, wobei vermutlich die frühbyzantinische Kunst des späten vierten oder des fünften Jahrhunderts gemeint ist. Die ersten vier Köpfe stammen aus Aphrodisias, der fünfte ebenfalls ans Karien, aus Tabai, und die drei letzten aus dem Karien benachbarten Ephesos; sie gehören also einem örtlich ziemlich eng begrenzten Kreise an.

Die Köpfe zeigen recht große Unterschiede, sowohl in der Haar- und Barttracht wie in dem Grade und in den Mitteln der Stilisierung, aber andererseits sind sie wiederum durch so viel Übereinstimmungen im Stilistischen und im Handwerklichen miteinander verbnnden, daß man sie ungern zeitlich sehr weit voneinander trennen möchte. Schon die Köpfe der beiden Magistratsstatuen aus Aphrodisias, die zweifellos gleichzeitig als Gegenstücke gearbeitet sind, sind sehr verschieden voneinander; offenbar sind sie nicht von der gleichen Hand gearbeitet. Der Kopf Nr. 9 mit der starken Lockenmasse auf dem Vorderkopf ist verhältnismäßig ruhig und wenig belebt im Ausdruck. In dem Kopfe Nr. 8 dagegen, der die gleiche Haartracht hat wie die griechischen Köpfe, sind mit größter Feinfühligkeit für den Ausdruck des Ganzen und der Einzelformen die Züge ausgearbeit, die den besten Köpfen der Gruppe ihr Gepräge geben, eine ungeheure Intensität des brennenden Blickes der Augen, verbunden mit einer ins Krankhafte gesteigerten Geistigkeit, die namentlich auch in dem fein geschnittenen und bewegten Munde sich äußert. Bei dem Kopfe Nr. 10 ist die Behandlung wieder eine andere; das Haar ist als eine einheitliche Masse behandelt, alle Formen sind glatt und vereinfacht; aber die Bewegung der Haarmasse, namentlich am Hinterkopf, ist die

Abb. 8.

gleiche wie an dem Kopfe Nr. 8 und der Mund hat dieselbe Zartheit. Es ist eben ein jugendlicher Kopf und ein Kaiserkopf; auch wenn außerdem vielleicht noch eine andere ausführende Hand anzunehmen ist, so kann doch bei der Ähnlichkeit der Auffassung kein größerer Zwischenraum zwischen ihm und den ersten Köpfen liegen.

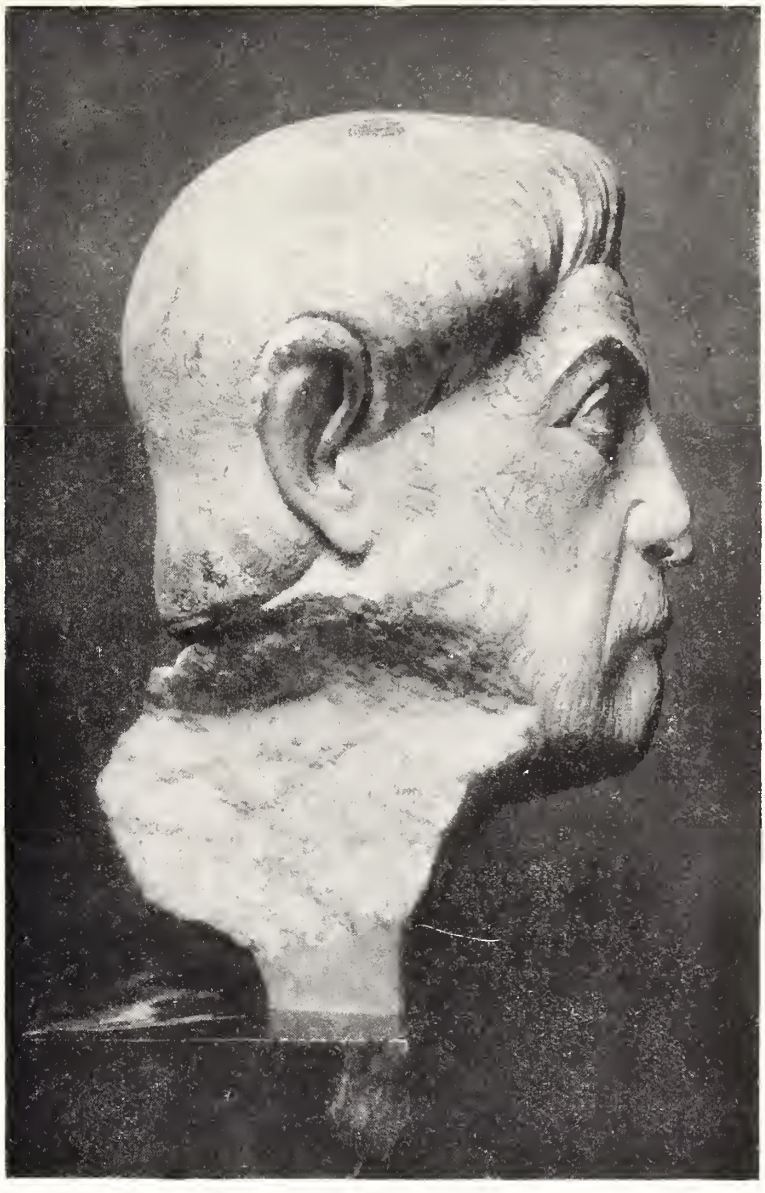


Abb. 9.

Die Profilansicht des Kopfes ist viel feiner und geistiger als die leere Vorderansicht; das mag mit der Bewegnng des Körpers und des Kopfes zusammenhängen.

Der Brüsseler Kopf (Nr. 11) steht denen der Magistratsstatuen sehr nahe. Die

Abb. 10.

Haarbehandlung stimmt mit der des Kopfes Nr. 9 eng überein, während Ausdruck und die Formung von Stirn, Augen und Mund eher der des Kopfes Nr. 8 entsprechen. Ganz naturalistisch und von jeder gewaltsamen Umformung absehend ist der Bart gebildet.

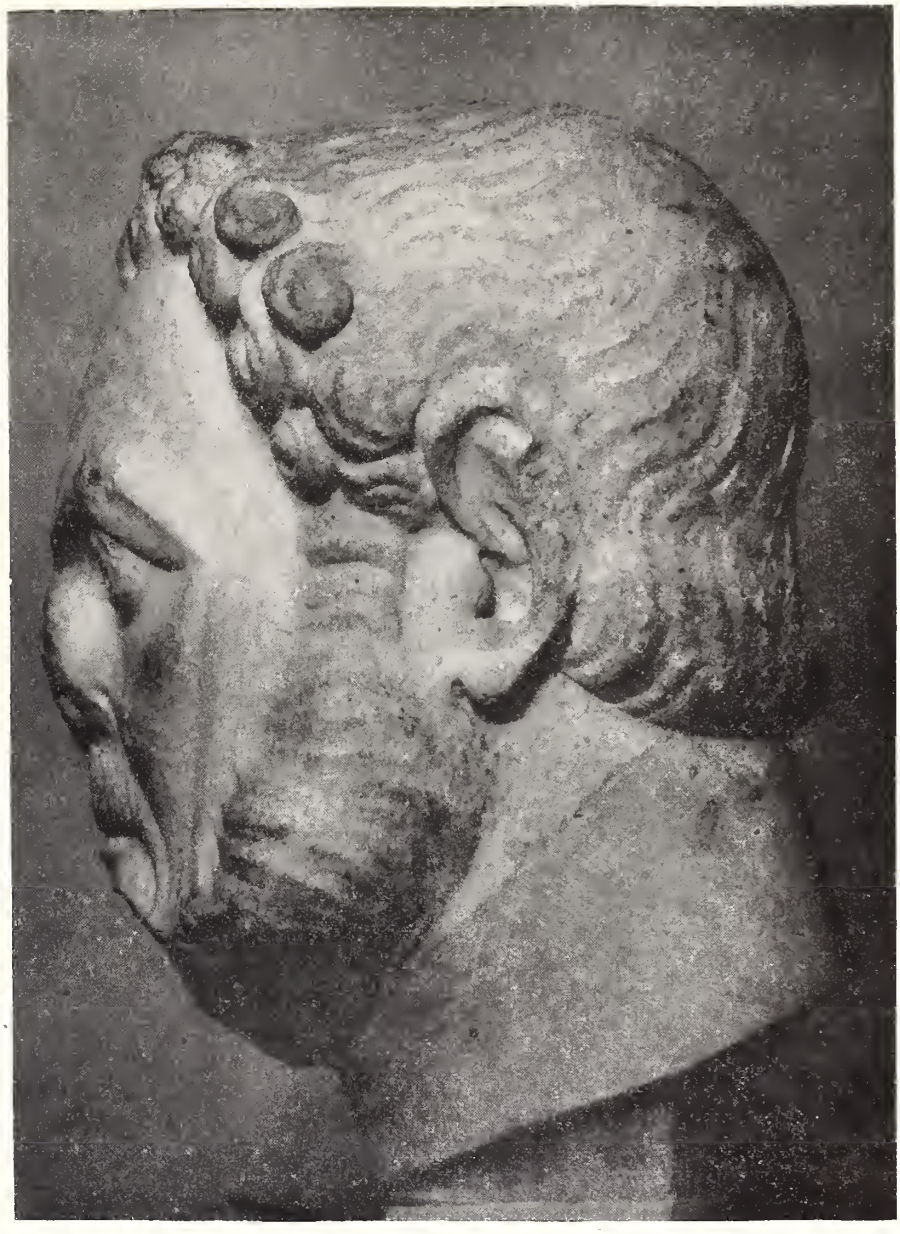


Abb. 11.

Besäßen wir nur die untere Hälfte des Kopfes, so würde man sie zweifellos in die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts datieren. Die Politur der Stirn und der

Wangen, die dem Kopfe beinahe etwas Metallisches gibt, erinnert an die Technik der älteren Schule von Aphrodisias.

Bei dem Smyrnäer Kopf aus Tabai (Nr. 12) muß man erst von der Wirkung der Zerstörung abstrahieren, um zu einer rechten Würdigung zu gelangen. Die niedrige, schmale Stirn und die Massigkeit, in der sich das Gesicht nach unten verbreitet, zusammen mit dem stechend scharfen Blick wirken zunächst wie eine Manifestation roher Kraft und Brutalität. Aber dieser Eindruck wird wieder gemildert durch die ruhige, ja sanfte Form und Ausdruck des Mundes. Für den Stil gilt das gleiche wie für den Brüsseler Kopf (Nr. 11), mit dem er eng zusammengehört.

Abb. 12.

Der Wiener Kopf Nr. 13 wirkt als der späteste. Das beruht wohl in erster Linie auf der mißglückten Proportion des viel zu schmal geratenen Kopfes. Vielleicht war der Kopf stark gedreht — bei den Magistratsstatuen aus Aphrodisias, die auf genaue Vorderansicht berechnet sind, sind die Körper brettartig flach gebildet — vielleicht aber ist es wirkliches Mißlingen[27]). Im übrigen erscheint der Kopf in allen Einzelheiten um eine Nuance linearer und schematischer stilisiert als der Kopf Nr. 8, beruht aber ganz auf der gleichen Grundlage. Man vergleiche die Bohrung der Haare über der Stirn, vor allem aber die Ansichten des Profils, die die beiden Köpfe ganz wie Brüder erscheinen läßt. Die Behandlung des Haares als eine einheitlich und rundlich weich geformte Masse ist genau die gleiche wie an dem Kaiserkopf Nr. 10.

Noch stärker und eigenwilliger ist der Wiener Kopf Nr. 14 stilisiert, aber auch er läßt sich von dem Kopf Nr. 13 nicht trennen. Das Haar endet zwar vorn in einer

[27]) Vgl. den im übrigen nicht näher verwandten Kopf in Kopenhagen bei Arndt-Bruckmann Taf. 55; Ny Carlsberg Glyptotek, Billedtavler LXVI Nr. 775.

Doppelreihe von schematischen Schneckenlöckchen, vergleichen wir aber in der Profilansicht die Gesamtmasse des Haares, so finden wir eine weitgehende Übereinstimmung in der Anlage und Bearbeitung. In der Vorderansicht sehen wir endlich in der Bildung der vertikalen und horizontalen Falten der Stirn, in den Falten, die von der Nase herabgehen und wiederum in der weichen Formung des Mundes die gleichen charakteristischen Züge wie bei den Köpfen aus Aphrodisias in Konstantinopel und Brüssel. — Der Kopf Nr. 15 scheint, soweit sich nach der kleinen Abbildung urteilen läßt, dem Kopf Nr. 14 nahe verwandt; zu vergleichen ist besonders die Bildung der Augensterne.

Wenn wir uns des künstlerischen Ranges dieser Werke voll bewußt werden wollen, können wir keine bessere Folie finden als die griechische Porträtgruppe. Wo dort Starrheit und Schema waltet, ist hier Leben und Persönlichkeit. Es ist ein ähnlicher Ausdruck mit ähnlichen Mitteln erstrebt, aber mit wie verschiedenem Erfolge! Die kleinasiatischen Köpfe sprühen und glühen von innerem Leben, eine höchste geistige Empfindlichkeit beseelt ihre Züge und aus den Augen lodert ein verzehrendes Feuer. Auch wo ihre Meister die Natur gewaltsam zum Zwecke des Ausdrucks umformen, geschieht es mit sicherer Beherrschung der Formen im Gegensatz zu den griechischen Köpfen, wo sie ängstlich zusammengesetzt erscheinen. Wollen wir Stufe und Wesen dieser Porträtkunst bestimmen, so müssen wir weit in die moderne Kunst hineingreifen: Köpfe wie den des ersten Magistratsbeamten, den Brüsseler und den Smyrnäer Kopf können wir getrost neben Porträts wie van Goghs Doktor Gachet stellen. Mit dem Expressionismus dieser Köpfe hat die antike Porträtkunst die letzte Möglichkeit und einen letzten Höhepunkt erreicht. Eine wahrhaftige Ausdruckskunst kann nur in einer entsprechenden Verfassung der geistigen Gesamtstimmung wurzeln. Dazu mußte nun freilich erst ein unantikes Element in die Antike eindringen, die Inbrunst des Glaubens und Empfindens des Orients, die in dieser Zeit der Glaubenskämpfe Christen und Heiden beseelt. Aber darin ist diese Porträtkunst noch ganz antik, daß sie im Gegensatz zu der schon gleichzeitigen oder unmittelbar darauf folgenden frühbyzantinischen Kunst — man vergleiche etwa das Medaillonbild eines Evangelisten in Konstantinopel (Abb. 13) [28]) — die naturalistischen und impressionistischen Errungenschaften der vorangehenden Porträtkunst noch souverän beherrscht.

Durch die Vergleichung wird auch umgekehrt die kunstgeschichtliche Stellung der griechischen Porträtgruppe klarer. Ihre größere Starrheit darf nicht dazu verleiten, sie für später zu halten. Provinziale Kunstübung wirkt in der späteren

[28]) Mendel, Catalogue des sculptures II 444 ff., Nr. 661. Zu der dort angeführten Literatur Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst Abb. 1, S. 3.

Antike leicht als fortgeschritten in der Richtung des Byzantinischen. So greifen die Skulpturen von Palmyra und die nordphrygische Plastik des dritten Jahrhunderts in ihrer linearen Erstarrung und ornamentalen Umformung der Entwicklung der großen Kunst vor. Den gleichen Fall haben wir bei unserer griechischen Porträtgruppe [29]). Sie ist der kleinasiatischen Gruppe zeitlich und stilistisch nahe verwandt und wahrscheinlich von ihr abhängig, aber von wesentlich geringerer künstlerischer Qualität. Im zweiten Jahrhundert überragt die Porträtkunst Griechenlands noch die stadtrömischen Porträts [30]), im vierten ist sie eine Provinzialkunst.

Dagegen sind die Porträts der kleinasiatischen Gruppe, vor allem die Köpfe Nr. 8, 11, 12 und 14 an künstlerischem Wert Werke ersten Ranges. Aphrodisias ist sonst nicht der Ort, wo wir Originalität, Temperament und Persönlichkeit suchen. Von den glatten, geschickten Kopien und der gewandten und wirkungsvollen Dekorationskunst der Schule von Aphrodisias [31]) führt keine gerade Entwicklung zu unseren Köpfen. Die Schule von Aphrodisias hat, wie wir aus einer Statue der Uffizien [32]) erschließen können, vermutlich ohne Unterbrechung bis in das vierte Jahrhundert bestanden. Damit war wenigstens der Boden technischer Tradition gegeben. Um die kleinasiatische Porträtplastik des dritten Jahrhunderts zu verfolgen, fehlt es vor der Hand an Material. Dagegen scheint es, daß die sehr hochstehende griechische Porträtkunst der antoninischen Periode sich nicht auf das griechische Festland beschränkte; dafür sprechen ein Porträtkopf aus Gortyn bei Arndt-Amelung Nr. 742 und der von Wiegand veröffentlichte Kopf aus Miletopolis [33]). In den Köpfen in Brüssel und Smyrna hat sich noch viel von der Tradition dieses Stils erhalten.

Wie verhält sich nun diese kleinasiatische Gruppe zu den zahlreichen, meist aus Italien stammenden spätantiken Porträts, die sich in italienischen und westeuropäischen Sammlungen befinden und die zuletzt von M. Mayer im Anschluß an seine

---

[29]) Vgl. die Ausführungen im Arch. Jahrb. XXXIV 1919 77 ff. Es ist daher nicht nötig, unmittelbare Beziehungen zwischen unserer Gruppe und der palmyrenischen oder nordphrygischen Kunst anzunehmen. Die erheblich ältere palmyrenische Kunst ist noch starrer und ornamentaler. Es handelt sich vielmehr um eine ähnliche Erscheinung, die ganz unabhängig aus ähnlichen Bedingungen heraus entstanden sein kann. Dagegen bietet das auch zeitlich nahestehende Medaillon eines Evangelisten in Konstantinopel (Abb. 13) auffallende Berührungspunkte.

[30]) Hekler, Bildniskunst S. 42.

[31]) Vgl. Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg, S. 222 ff. und zuletzt Mendel, Catalogue des sculptures II 176 ff.

[32]) Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 356; Loewy, Inschriften griech. Künstler Nr. 373; Amelung, Führer d. d. Antiken v. Florenz S. 71, Nr. 97.

[33]) Athen. Mitt. XXIX, 1904, Taf. 25.

Behandlung des Kolosses von Barletta zusammengestellt worden sind[34])? Unsere Untersuchung macht vor dieser Frage halt, da sie in unabsehbare Weiten führen und berufenen Kennern vorgreifen würde. Nur eine allgemeine Bemerkung mag hier Platz finden. In der erwähnten Masse von Porträts mischen sich Tradition des Impressionismus des dritten Jahrhunderts mit einem unserer Gruppe verwandten Expressionismus, mit der Starrheit ägyptischer Porphyrplastik und einer Renaissance augusteischer Kunst. Zweifellos haben viele dieser Köpfe Beziehungen zu unserer Gruppe. Man vergleiche etwa den ephesischen Kopf Nr. 13 mit dem Kopf von Barletta[35]) oder dem von Poulsen in den Röm. Mitt. XXIX, 1914, 66 ff., Abb. 16 u. 17 veröffentlichten Kopf in der Glyptothek Ny Carlsberg, der hier eine erheblich nähere Parallele findet als in dem von Poulsen herangezogenen Kopf Nr. 6 der griechischen Gruppe. Aber es ist schon charakteristisch, daß man gerade den unlebendigsten Kopf unserer Gruppe zum Vergleich heranziehen muß. Nirgends, wie mir scheint, finden wir die gleiche feine Belebtheit und die Inbrunst des Ausdrucks wie bei den ersten Köpfen der kleinasiatischen Gruppe. Danach ist es wohl ausgeschlossen, daß wir in ihr einen provinzialen Ableger einer an einem anderen, westlichen oder östlichen Zentrum heimischen Porträtkunst besitzen, sondern diese höchst persönliche, leidenschaftliche Kunst ist an dieser Stelle wurzelhaft und hat in ihren Beziehungen zum Westen sich eher gebend als empfangend verhalten.

Der eine der Köpfe aus Aphrodisias ist das Porträt eines Kaisers, zwei andere sitzen auf Statuen, die vielleicht städtische Beamte darstellen. Was für Personen mögen die bärtigen Köpfe Nr. 11, 12 und 14 wiedergeben? Gern möchte man auch hier an Philosophen denken, die in dem kleinasiatischen Kulturleben dieser Zeit eine solche Rolle spielten, an Propheten jener neuplatonischen Schulen, bei denen Julianos, der letzte kaiserliche Vorkämpfer der Antike, sich in die Mysterien dieser Philosophie einweihen ließ. Ein Beweis dafür läßt sich nicht erbringen. Aber als Symptome für den Ausdruck, den die Menschen dieser Zeit bewunderten, seien Beschreibungen angeführt, die wir bei Eunapios von zwei Philosophen der neuplatonisch-theurgischen Richtung lesen, bei denen Julianos in Ephesos studierte[36]). Von Chrysanthios heißt es p. 502: οὕτως ἀλλοιότερός τις ἐν ταῖς λογικαῖς κινήσεσιν ἐφαίνετο, τῆς δὲ τριχὸς ὑπο-

[34]) Vgl. die Behandlung durch Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I 151 ff. Über den von Wulff irrtümlich noch hier eingeordneten „Julianos“ (S. 152 f., Abb. 145) vgl. zuletzt Lippold, Griechische Porträtstatuen, S. 98, Anm. 3.

[35]) Arndt-Bruckmann, Taf. 895—98 (M. Mayer); Antike Denkmäler III, Taf. 20/21 (H. Koch).

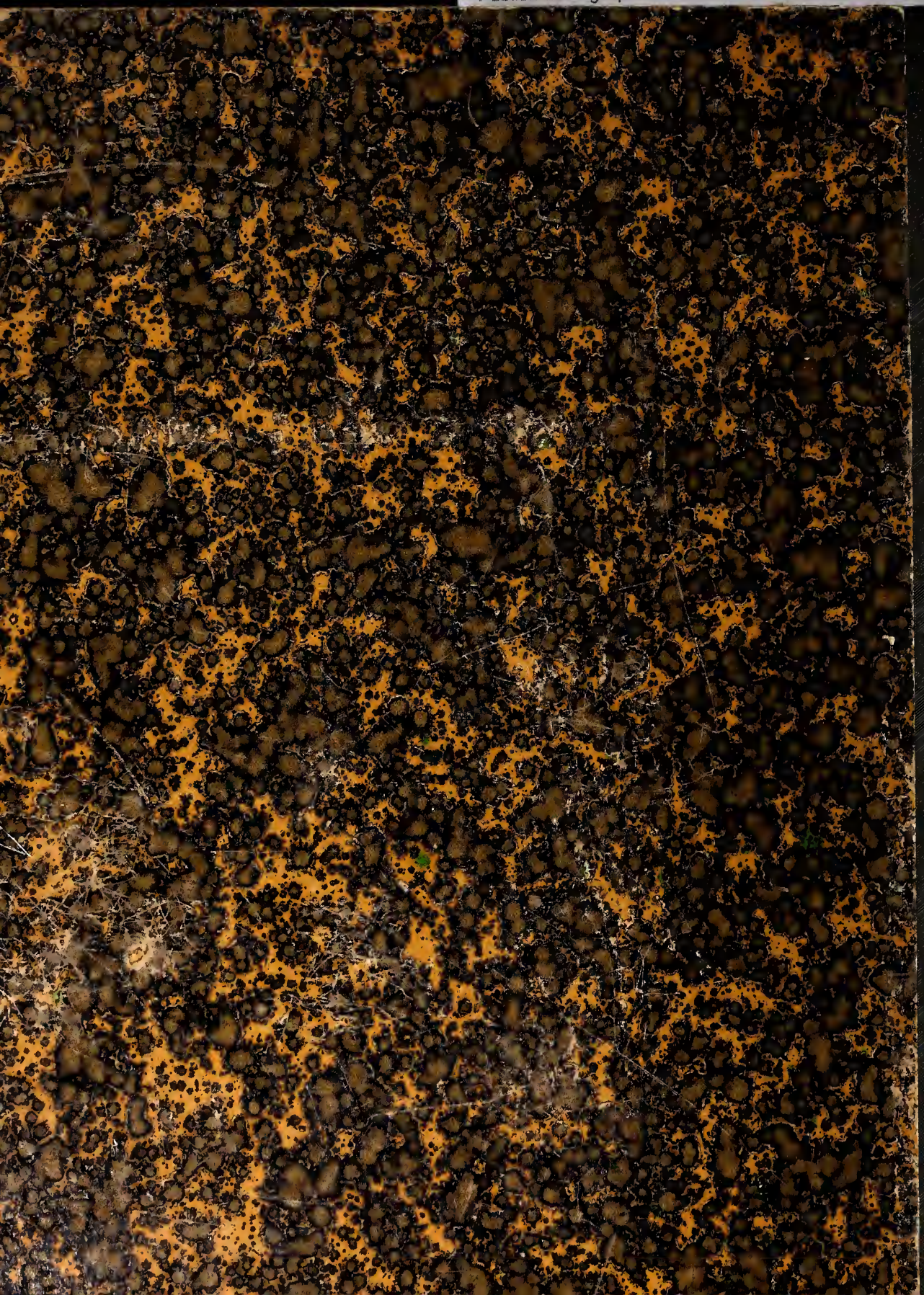
[36]) Vit. soph. p. 475. Etwa im Jahre 351/2 (vgl. v. Borries in Pauly-Wissowa R.-E. Halbbd. XIX s. v. Julianus, Sp. 30).

φριττούσης αὐτῷ, καὶ τῶν ὀφθαλμῶν ἑρμηνευόντων χορεύουσαν ἔνδον τὴν ψυχὴν περὶ τὰ δόγματα. Maximos wird daselbst p. 473 folgendermaßen beschrieben: Τῷ δὲ καὶ πτηνοὶ μέν τινες ἦσαν αἱ τῶν ὀμμάτων κόραι, πόλιον δὲ καθεῖτο γένειον, τὰς τὲ ὁρμὰς τῆς ψυχῆς διεδήλου τὰ ὄμματα. Καὶ ἁρμονία γέ τις ἐπῆν καὶ ἀκούοντι καὶ ὁρῶντι, καὶ δι' ἀμφοῖν τῶν αἰσθήσεων ὁ συνὼν ἐπλήττετο, οὔτε τὴν ὀξυκινησίαν φέρων τῶν ὀμμάτων οὔτε τὸν δρόμον τῶν λόγων.

Das ist die gleiche Leidenschaft, die aus den Augen unserer Köpfe blickt und uns an ihnen bewegt.

Abb. 13.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

I. Porträtkopf aus Epidauros, Vorderansicht . . . . . Beschreibung Nr. 1
II. Porträtkopf aus Epidauros, Seitenansicht . . . . . „ „ 1
III. Porträtkopf aus Athen . . . . . „ „ 2
IV. Porträtkopf aus Athen . . . . . „ „ 3
V. Porträtkopf aus Delphi . . . . . „ „ 6
VI. Porträtkopf aus Tabai in Karien . . . . . „ „ 12

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00459 4954